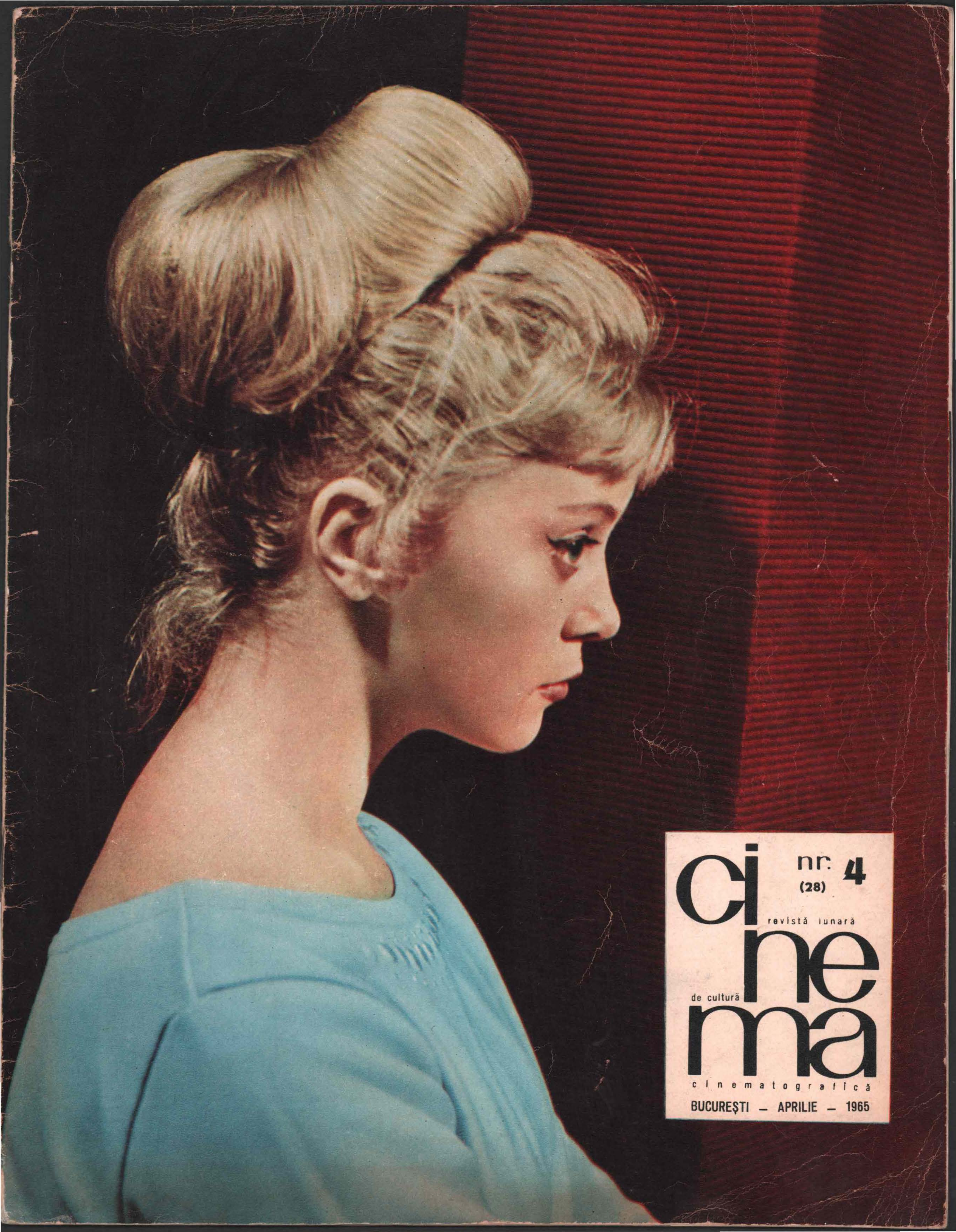

ci
nr. 4
(28)
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI — APRILIE — 1965

STUDIOURILE DIN BUCUREŞTI PREZINTA LA AL XV



Ana Szeles — interpreta Ilonei din *Pădurea spînzuraţilor*. Mai citim din filmografia ei *Vacanţă la mare* şi *La vîrsta dragostei* (foto Clara Spiţer).

* * * * * * * *

Din sumar:

ECATERINA OPROIU — VALERIAN SAVA: Pădurea spînzuraţilor — cronică

Pe platourile din Buftea: RENÉ CLAIR

EUGEN B. MARIAN: Scriitori despre cinematografie

Filmul romînesc la Mar del Plata

ANA MARIA NARTI: Dacă am discuta concret....

GHEORGHE TOMOZEI: Portrete paralele: Irina Petrescu — Fory Etterle

Ei şi-au disputat premiul OSCAR.

Scurtă istorie despre Harap Alb

Vă vorbesc: Pierre Etaix şi Frank Capra

FILMUL PE GLOB — CRONICA FILMULUI STRĂIN — CORESPONDENŢE — MERIDIANE — SECVENŢE — INFORMAŢII — INSTANTANEE.

* * * * * * * *

Fotografii realizate de: ALEX. BÎLU, I. IONESCU, PETRE IORDĂNESCU, MIRCEA BRAZDEŞ.

* * * * * * * *

Jean-Pierre Cassel — protagonistul *Serbărilor galante* pe care le va realiza în România, René Clair (foto UNIFRANCE)





Destinul lui Apostol Bologa este pus de la început sub semnul inexorabilului (Victor Rebengiuc).

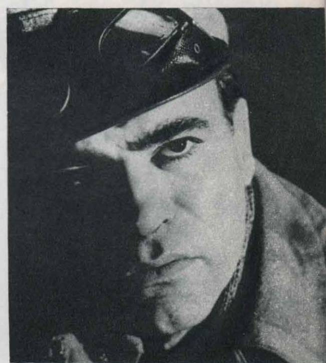
pădurea spînzuraţilor

O PELICULĂ DE CIRCULAŢIE EUROPEANĂ

Filmul lui Ciulei nu este ceea ce se cheamă în mod curent o *ecranizare* şi după părerea mea acesta este o primă idee fericită pentru că, deşi istoria cinematografiei poate să dea cîteva exemple ilustre de transpunerea literaturii pe banda de celuloid — în general vorbind, cinematografia trebuia să-şi găsească surse proprii de inspiraţie, dacă vrea să existe ca o artă originală. Ambiţia lui Ciulei mi se pare că a ţintit nu atît fidelitatea faţă de detaliile anecdotei. Versiunea cinematografică operează unele comprimări, cîteva modificări de situaţie şi chiar anumite adaosuri care provoacă — de pildă — apariţia Rozei. (Prezenţa acestei femei care întruchipează o senzualitate răvăşită de dezastrul general, o senzualitate disperată şi neputincioasă — mi se pare că ajută la adîncirea dramei lui Bologa. Roza nu este un condiment erotic al unui film care cere o îndelungă participare a gîndirii şi în care discuţia ocupă un mare loc. Roza este una din experienţele fundamentale, necesare, prin care Apostol Bologa trebuia să treacă ca să ajungă acolo unde ajunge. Personajul este conceput în spiritul timpului şi el se întîlneşte de altfel în toată literatura care evocă imperiul habsburgic, şi este caracteristic pentru erotismul dezvoltat de războiul din 1916, pentru fervoarea senzuală apărută atunci ca un narcotic în faţa morţii. Dar să închid această prea lungă paranteză).

Pădurea spînzuraţilor — filmul nu este deci o traducere cuvînt cu cuvînt a cărţii. Autorii specifică acest lucru în generic, acolo unde precizează *după* romanul lui Liviu Rebreanu. Versiunea cinematografică nu este nici „o frescă istorică" şi nici propriu zis un film de război. Este adevărat pe pînză se văd furgoane şi tărgi, din cînd în cînd apar tranşeele devastate şi se aud explodînd obuze. Încleştarea descrisă nu vizează însă lupta puştilor şi a tunurilor. Adevăratul conflict se petrece în spatele frontului. Adevăratul conflict se dă în conştiinţa unui om care la un moment dat încetează să se mai mişte în virtutea inerţiei, şi începe să se întrebe „pentru ce"? Pentru ce este nevoit să se supună orbeşte unor principii oarbe? Ce este în definitiv această comportare pe care a fost învăţat ani de-a rîndul s-o numească „sentimentul datoriei"? Şi alte multe, multe şi chinuitoare întrebări care nu sînt de fapt decît răsfirarea unei întrebări fundamentale: care este drumul pe care trebuie să meargă omul pentru ca viaţa lui să rămînă pînă la sfîrşit demnă?

Din acest punct de vedere mi se pare că producţia cinematografică dă dovadă unei fidelităţi care urmăreşte nişte coordonate superioare. Marele cîştig mi se pare a fi nu creşterea în amploare a conflictului, ci viziunea contemporană pe care filmul o dă dramei lui Apostol Bologa, Scenaristul Titus Popovici şi regizorul Liviu Ciulei rediscută destinul eroului lui Rebreanu din punctul de vedere al unor oameni care trăiesc *aici* şi *acum*. Perspectiva timpului a eliminat aspectele de conjunctură şi a consolidat permanenţele dramei lui Bologa. Universalizînd destinul lui Bologa, filmul devine un fel de dezbatere, sau dacă termenul nu vă sperie un fel de monografie a individualismului. Tot ce se petrece de la un cap la altul al acestei pelicule lungi (în raport cu metrajul clasic, dar — după mine — perfect normală faţă de ea însăşi, pentru că nu există un film lung în sine, există numai sentimentul lungimii şi atunci chiar un scurt metraj poate fi lung) deci tot ce se petrece pe ecran nu este decît o descriere etapă în etapă a neputinţei de a supravieţui pe un drum de o singură persoană. De fapt tot filmul nu este decît dezvelirea chinuitoare a acestui eşec în lanţ, prăbuşirea treptată a unei personalităţi care face tentative să se salveze, dar fiecare tentativă este un nou şoc care contribuie la dărîmarea clădirii şi pe rînd în faţa noastră se dărîmă acoperişuri, cad pereţi se sfărîmă grinzi. La sfîrşit, Bologa stă senin pe ruinele principiilor lui umane, a concepţiilor lui filozofice, pe ruinele idealurilor lui sociale şi sentimentale. Lumina care îi stă pe chip în final este lumina celui-care-a-nţeles, dar tragedia acestei înţelegeri este că vine întotdeauna în momentul în care nu mai foloseşte la nimic. Ilonca şi puritatea pe care o aduce ultimelor scene sînt ceva care ar fi



În interpretarea lui Liviu Ciulei, rolul căpitanului Klapka capătă pondere şi vigoare.



Un cuplu net diferenţiat, Bologa (Victor Rebengiuc) şi Klapka (Liviu Ciulei)

putut să fie dacă... dar acest dacă nu există pentru că drumul individualismului este înfundat şi laţul din ultimele imagini este un laţ simbolic. De aceea ţipătul cu care se termină filmul ne răsună în urechi ca ţipătul umanităţii rănite, ţipăt de durere, ţipăt de spaimă, ţipăt de avertisment. Imaginea nu e însoţită de cuvinte, dar în portretul acela care vine spre noi, mărindu-se, mărindu-se din ce în ce, în chipul acela în care trăsăturile devin din ce în ce mai arse, în timp ce basmaua devine din ce în ce mai neagră, în această imagine finală care ne taie respiraţia auzim o întrebare nerostită: omenire ce faci tu cu oamenii tăi?

Ciulei „încarcă" deci nu numai în ordinea preferinţelor sale baroce despre care s-a mai vorbit. Gestul lui *„de a încărca"* se manifestă după părerea mea nu atît în sensul acumulării de detalii, ci mai ales în această modificare a densităţii componentelor materiale şi imateriale ale dramei. Această gravitate întărită de intervenţiile muzicii şi mai ales de tăcerile ei colorează într-un fel special chiar şi autenticitatea filmului. Satele din spatele frontului, căruţele cu răniţi, castelul bombardat, sigur că da, sînt autentice, dar această autenticitate se diferenţiază de autenticitatea reportericească a filmelor italiene neorealiste. Ochiul

Apoi este degradeul acela de la cenuşiul primei secvenţe la strălucirea albă a ultimelor scene; este rotirea aceia besmetică a aparatului care nu se ostoieşte decît la sfîrşit cînd o mare linişte se aşază peste tot. Este finalul care reprezintă după mine cel mai de sus moment al filmului şi cea mai puternică surpriză artistică. Aici totul este construit pe şoc. În timp ce toată lumea se aşteaptă la o revenire a scenei spînzurătorii, cu un ritual lent, cînd spectatorul este sigur că mai are în faţă cel puţin 10 minute de film, totul este retezat brusc, cu sălbăticie, frenetic, de un montaj-fulger. Filmul mai cuprinde şi alte fragmente pe

care oricît am vrea să fim de măsuraţi nu ne putem împiedica să le considerăm momente de antologie cinematografică. Este scena spînzurătorii, cu acea faimoasă, ameţitoare, răscolitoare mişcare de aparat care se roteşte, se roteşte disperat şi sfîşietor, ca un sfredel care găureşte o conştiinţă mineralizată. Sau începutul, pregenericul care arată o coloană de soldaţi şi după cîteva secunde începe să se albească şi să se dezagrege şi treptat încetează să mai fie o coloană de ostaşi şi devine un fel de convoi prăfuit de candidaţi ai morţii, o umbră a unei lumi care e gata să se pulverizeze în neant. Sau scena sărutului, a sărutului acela



În film regăsim tonul lui Rebreanu. Problemele sînt puse cu severitate bărbătească. Tot timpul (cu o singură excepţie, episodul vizitei la logodnică, episod în care accentele satirei mărunte schimbă pentru cîteva minute tonul discuţiei) atmosfera filmului este dominată de o asprime gravă. Filmul cuprinde o imensă cantitate de gravitate, care nu este numai gravitatea pe care o impune romanul, ci şi gravitatea care caracterizează temperamentul artistic al lui Ciulei, pentru că Ciulei este, „un grav" aşa cum Osborne este „un furios", aşa cum Demy este „un neoromantic". Gravitatea regizorului mi se pare chiar că ia uneori un sens ofensiv, aproape polemic. De aici şi refuzul de a fi dezinvolt, de a pluti printre clăbuci de vervă, de a avea farmec levantin. De aici senzaţia „de greu" pe care o produce filmul. Gravitatea uneori nordică a regizorului toarnă peste gesturile cele mai fugare o găleată de plumb topit şi dă impresia că ne mişcăm pe o planetă în care legea gravitaţiei impune alte norme, o planetă în care totul cîntăreşte infinit mai greu.

gravităţii dilată contururile scenelor din viaţa cotidiană şi le schimbă greutatea specifică. Drumurile, drumurile acelea destupate de şenile, zemuind în noroaie, străjuite de schele de copaci: spaţiile dezolante care înconjoară totul ca un cerc de vid, imaginea fugară a bucătăriei de popotă cu soldaţi soioşi cu mese pline de sînge, cu mîini care scormonesc prin măruntaiele vitelor înjunghiate — acestea toate şi altele multe îşi depăşesc rolul lor de cadru, de fundal, de elemente ale atmosferei. Ele devin un fel de întruchipare metaforică a condiţiei umane.

Imaginea filmului nu poate fi tratată separat pentru că aici nu e vorba că s-a făcut un cadraj plastic, o luminare plină de efecte etc. Munca lui Ovidiu Gologan este topită în film şi formează cu întregul un aliaj. Imaginea are un stil ciudat, un stil care alternează o grijă meticuloasă faţă de detaliu cu o ţinută voit neglijentă, un stil care amestecă efecte de clar, cu efecte de tulburare, o fotografie impecabilă cu secvenţe intenţionat şterse, intenţionat mişcate, intenţionat anti-artistice.



de zile filmare în natură; 70 de zile montai: metraj mediu: 34,3 la filmările de platou, 42,4 la cele din natură. 4796 m copie standard.

în care fiinţele îndrăgostiţilor încep să plutească şi să se topească undeva în eter.

Filmul are momente spectaculoase, dar o bună parte a lui este concepută într-un sens anticinematografic. Centrul de greutate stă nu pe acţiune, ci pe mişcarea de idei. Filmul trebuie de aceea văzut într-o dispoziţie favorabilă concentrării şi nefavorabilă ideii de spectaculos. Spectaculos în sensul marilor desfăşurări cinematografice.

Distribuţia filmului stă sub semnul curajului, al siguranţei, dar şi al marelui fler. Victor Rebengiuc a fost o alegere fericită mai întîi ca persoană fizică. Jocul său a concentrat bine deruta personajului, amestecul de neputinţe pe care le acumulează Bologa şi în scena finală, ochii interpretului au jucat una din cele mai bune scene din film. Jocul lui Ciulei ne-a impresionat printr-un dramatism pe care actorul n-a vrut să-l stăvilească şi nici să-l usuce şi nici să-l camufleze. Privirea ochilor înlăcrămaţi, crisparea mîinilor care-i frămîntă în neştire obrazul punctează momente de mare emoţie. Ciulei actorul a fost un excelent suporter pentru Ciulei regizorul şi cred că nu greşesc dacă afirm că Otto Klapka este cea mai înaltă reuşită pe care o înregistrează Ciulei pe ecran — ca actor. Ana Szeles este fragilă, transparentă şi imaterială. Este ca şi cum autorii ar fi obţinut prin ea o imagine virtuală a purităţii. Orice înşiruire de aici înainte ar fi nedreaptă prin laconismul ei pentru că nu se poate face o listă de emoţii şi nu se poate proceda la o simplă enumerare care să consemneze fiorul pe care marele nostru actor Ştefan Ciubotăraşu l-a adus filmului: prestanţa rafinat distilată a lui György Kovács, preotul compus de Costache Antoniu şi tolstoianul schiţat de Emil Botta; prezenţa subtilă cerebrală şi surprinzătoare a unui foarte bun şi necunoscut actor de cinema (Emeric Schäffer), amestecul acela ciudat pe care îl sugerează Gina Patrichi. Trebuie vorbit mai pe larg de muzica lui Theodor Grigoriu, de scenografia semnată de Giulio Tincu.

Şi în general cred că în paginile revistei noastre trebuie analizat mai minuţios (şi o vom face) acest film care ne dă sentimentul înviorător că ne aflăm în faţa unei pelicule de circulaţie europeană.

Ecaterina OPROIU



Filmul se deschide magistral cu un amplu pregeneric.

Ana Széles (Ilona) — o apariţie aproape neverosimilă prin firescul ei desăvîrşit.

Pornind de la romanul lui Rebreanu, cineaştii creează personaje şi ipostaze noi (Gina Patrichi şi Andrei Csiky).



O PERSPECTIVĂ NOUĂ

Pădurea spînzuraţilor nu este opera miraculoasă care, ivindu-se pe neaşteptate, în pofida tuturor inerţiilor, ar fi în măsură, dacă nu să inaugureze spectaculos un capitol nou în istoria cinematografiei noastre, să compenseze cel puţin cu laurii săi insatisfacţiile stagiunii curente. Filmul ne saltă însă deasupra contextului şi ne oferă o perspectivă nouă. De la această altitudine se mai zăresc în urmă doar *Noaptea furtunoasă* (Jean Georgescu, 1942), *Moara cu noroc* (Victor Iliu, 1956), *Viaţa nu iartă* (Iulian Mihu, Manole Marcus, 1959), în afara filmelor mai recente aflate în imediata apropiere — *Lupeni 29* (Mircea Drăgan, 1963) *Tudor* (Lucian Bratu, 1963) şi altele. Cu fiecare din aceste realizări, ca şi cu cea prezentă, filmul romînesc a luat cunoştinţă, mai intens şi mai lucid, de propria sa fiinţă în curs de zămislire, lentă şi intermitentă. La fixarea noului plafon pe care-l reprezintă deocamdată *Pădurea spînzuraţilor* şi-a adus evident contribuţia şi efortul materializat în alte pelicule, dintre care trebuie să le amintim cel puţin pe ale lui Liviu Ciulei — *Erupţia* şi *Valurile Dunării*

Ca şi în filmele anterioare ale lui Liviu Ciulei, ceea ce ne frapează în primă instanţă vizionînd *Pădurea spînzuraţilor* este reconstituirea cu o rară vigoare şi precizie realistă a universului fizic, a atmosferei în care se derulează acţiunea. S-ar părea că e domeniul în care cineastul a cheltuit cea mai multă pasiune, „încărcînd" pînă la saturaţie cadrele cu detalii care fixează definitiv caracteristicile mediului, ale epocii, uzînd de ambianţe reale, de decoruri reale, de o întreagă geografie reală, ca să nu rămînă nimic aproximativ şi vag stilizat. Ne situăm într-un spaţiu credibil şi imaginea respiră, prin toţi porii, o autenticitate densă şi grăitoare. Ne amintim pe alocuri de *Marele război* al lui Monicelli, de *Pentru patrie şi rege* al lui Losey — ambele situate în aceeaşi epocă — şi în faţa noastră reînvie o lume animată de ambiţii zadarnice şi visuri fără orizont, dar reţinem mai ales lucirea rece a noroiului frămîntat la nesfîrşit de cizme obosite şi alburiul mat al cerului care nu se luminează la nici o zare, oricît s-ar ridica spre el, întrebători, ochii ostaşilor pedeştri. Oamenii fac corp comun cu peisajul dezolant, plăsmuiţi parcă de natura aceasta străină şi ostilă după chipul şi asemănarea ei: caporalul care supraveghează lucrul groparilor lîngă spînzurătoare — prima apariţie umană pe care o contemplăm, de un tragic grotesc şi următoarea — a căpitanului Klapka, opacă şi aspră, figuri văzute de aproape, cu deformităţile şi ridurile puse în lumină, ca dealurile din împrejurimi, roase de ploile care nu mai contenesc.

Prin această viziune, Liviu Ciulei se înscrie în mod hotărît în cea mai bună tradiţie a filmelor moderne de război din ultimile decenii.

Am greşi însă dacă am căuta vocaţia majoră a regizorului nostru în direcţia unui realism ilustrativ. Virtual, Liviu Ciulei este un poet patetic şi lapidar şi el ni se dezvăluie ca atare mai ales în pregeneric şi în secvenţele finale, unde autenticitatea cadrului îşi depăşeşte funcţia sa elementară, intră într-o intimă consonanţă cu dinamica şi sensul ansamblului, şi atunci filmul, cu întreaga încărcătură de adevăr material pe care o conţine, ne inspiră şi ne însoţeşte, molcom dar obsedant, meditaţia filozofică, poetică. Amplul pregeneric şi primele cadre ale filmului propriu-zis, cu coloanele de soldaţi văzuţi numai din spate şi înaintînd fără încetare spre necunoscut, impresionează la început prin optica şi compoziţia originală a imaginii operatorului Ovidiu Gologan, care ne pune aici în faţa unei înnoiri a artei sale, utilizînd o gamă restrînsă, dar infinit de nuanţată, de griuri alburii. Apoi, cînd mereu aceleaşi căşti neutre, fantomatice, o masă imensă de căşti ale unor soldaţi cărora nu le vedem figurile, se îndepărtează fără spor în ceaţă şi printr-un efect optic special ies parcă din propriul lor contur, senzaţia de efemer, de ireal (intuită cu precizie şi de muzica lui Theodor Grigoriu, construită pe sunete de coarde stinghere, suspendate parcă în vid), senzaţia aceasta devine idee artistică şi filmul se deschide magistral cu această suită

de imagini, înfățișînd războiul ca o trecere uniformă, masivă, semi-conștientă, a omenirii in neființă.

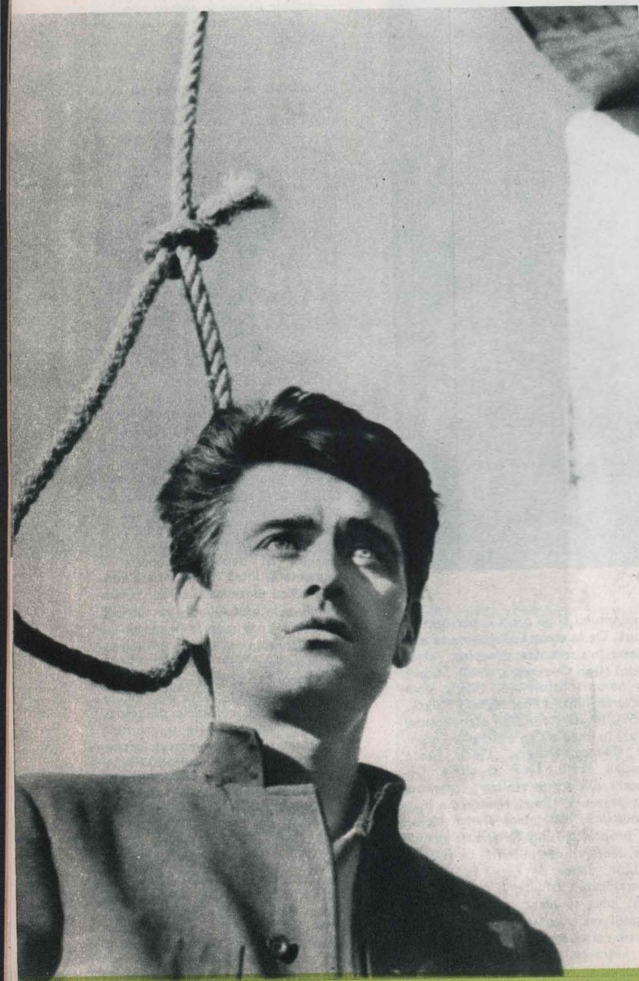
Această ipostază, de poet patetic și lapidar, tocmai în film ni se pare că și-o relevă în mod deosebit regizorul de teatru cu înclinații baroce care este Liviu Ciulei. Dinamica ecranului, spațiul nelimitat de care dispune, autenticitate naturală a componentelor imaginii, solicită în regizor „spontanul", „intuitivul" și un fluid nevăzut animă detaliile. Ele apar „de la sine" în ochii noștri, generate de mișcarea lăuntrică a cadrului și capătă valențe de simbol. Tocmai gestul acela simplu al soldatului în marș care își întoarce capul peste umăr și ne privește în treacăt, această singură cască pe care o vedem din față în pregeneric și la începutul filmului este amănuntul neașteptat care umanizează și conferă secvenței sensul de memento mori, relieful fără de care ea ar fi rămas la nivelul intenției nefinalizate.

În filmul lui Ciulei, eroii respiră liber dacă, dincolo de semnificația comună a gesturilor și cuvintelor, un sens ascuns, mai grav, se insinuează. Simțim că, lăsați pe terenul unei conversații explicite, se sufocă, neputînd expira, pe cînd ceea ce este implicit, subînțeles, în ceea ce spun și fac, le insuflă sentimentul unei vieți interioare intense și le conferă adevărata lor forță de manifestare. Gesturile însele își găsesc măsura lor exactă, iar „dansul" lor dictat din interior are elocvența unui ritual. Evoluția simțămintelor lor află rezonanțe în elementele și fenomenele exterioare cu care par să rimeze. Așa e de pildă scena în care Bologa realizează metaforic sensul luminii, vorbind cu căpitanul ceh Klapka despre reflectorul cu care trupele romîne le tulbură, fără utilitate operațională, liniștea dispozitivului. Personajul acesta insolit, reflectorul, nu capătă în film puterea de fascinație scontată, poate din cauza pauperității tehnice a efectelor luminoase sau mai degrabă pentru că regizorul s-a temut prea mult de riscul unui simbolism facil. Izbucnirile sale neașteptate pe cerul înalt și întunecat urmau să fie un laitmotiv dramatic și poetic, ca un țipăt ascuțit al conștiinței, mereu repetat, ca o revărsare de lumină cu generoase reverberații, ca un surîs ironic și blînd al viitorilor învingători. Intenția se împlinește în scena amintită, fiindcă zigzagul gîndurilor și simțămintelor intime ale eroilor este urmărit aici cu minuție, iar sugestia care ține de subtext capătă materialitate gestică firească. Bologa discută cu Klapka pe întuneric, lumina reflectorului irumpe, Bologa o blestemă, dar sub înrîurirea cuvintelor lui Klapka, în sufletul lui se produce brusc o mutație, simte că nu mai poate discuta pe întuneric — o convingere nouă i s-a născut în suflet, iar atunci cînd lumina reflectorului dispare, se cutremură



Ordonanța Petre, încă un personaj de neuitat în galeria creațiilor cinematografice ale lui Ștefan Ciubotărașu.

Generalul Karg în interpretarea lui György Kovács.



Valeriu Arnăutu, în rolul episodic al lui Svoboda, o apariție memorabilă.



și, printr-un gest reflex, aprinde lampa.

Cunoscut mai degrabă ca un constructor frenetic și riguros al efectelor artistice și stăpînit și în film de un neastîmpăr incisiv în precizarea cu oarecare cruzime a detaliilor și sensurilor, regizorul ne apare înzestrat totodată cu o surprinzătoare candoare și nu mai puțin surprinzătoare în această operă cinematografică cu un crez realist atît de viguros este poezia suavă, dar densă a unor momente cum sînt cele de după întoarcerea lui Bologa din spital, întîlnirea lui cu Ilona, drumul lor în șaretă, cînd imaginea transfigurează cu o grație și o prospețime vibrantă sentimentul născînd. O sensibilitate nouă modifică factura cadrelor, modelează contururile și figurile celor doi eroi care plutesc profilați pe cerul pur de primăvară. În fond, artistul este un liric și el aspiră la puritatea de cristal a sentimentelor, cu deosebirea că în zborul către care el tinde aripile comune s-ar frînge sub povara încărcăturii Zborul său este însă lin, bizuit pe certitudini.

Disponibilitatea extremă a cineastului este susținută sau inspirată de un scenariu pe care Titus Popovici, pornind de la Rebreanu, l-a realizat mărind considerabil amplitudinea dramei. Bologa e de la început combatant pe frontul romînesc, împotriva adevăraților lui compatrioți. A dispărut ca atare acea imposibilitate morală pe care personajul o invocă la un moment dat, cineaștii nu mai dau crezare scrupulelor care îl timorau în carte și Bologa rămîne suspendat în gol, pradă unui dezechilibru din care nu-și revine decît atunci cînd realizează condiția sa umană, în fața morții. Drama nu mai ține deci de conduita particulară a eroului, ci în mod direct de realita-

tea inexorabilă a războiului care ignoră și strivește voințele, intențiile și aspirațiile firești ale individului, iar faptul că e vorba de un război purtat împotriva propriului popor nu face decît să-i agraveze caracterul. Bologa se prăbușește continuu și total, fără ca șocul să fie atenuat de balsamul credinței și de aceea revelația finală e mai crudă, mai simplă, mai omenească.

Liviu Ciulei concepe dramatismul în modalitatea patetică a lirismului său, în sensul că personajul este aruncat perpetuu dintr-o extremă într-alta și linia sa seismică nu rămîne fără frînturi. Rezultatele, pe acest plan, la un film atît de complex, trebuie analizate pe larg, separat.

Cert este că regizorul se străduiește din răsputeri să nu facă „proză", simțind pare-se că acesta ar fi un teren străin. E ca și cum ar dori ca drama să și-o scrie în versuri. Personajele le așază într-un fel de cupluri și le îmbină în rime rare. Tipurile — diametral opuse — susțin prin însăși diversitatea lor pregnantă dramatismul ansamblului: ordonanța Petre în interpretarea lui Ștefan Ciubotărașu, aduce în aparițiile sale taciturne rezonanța unei dureri reținute, dar fără liman, trădată doar în răstimpuri de strălucirea furișă a ochilor înlăcrimați; generalul Karg — György Kovács, evoluînd la celălalt pol pe o partitură cu același ritm, sub masca solemnității sale ostentative, ros de neputința unui înfrînt înainte de intrarea în luptă; Ilona — Ana Szeles, care nu știm de unde s-a ivit, cu inocența ei sublimă în casa groparului Vidor, tatăl ei născut parcă tocmai pentru această profesie (actorul Laszlo Kiss); doar din cînd în cînd, fără veste și fără nici o crispare, pe chipul fetei se instaurează o imobilitate tragică care ne cutremură prin fixitatea ei liniștită și halucinantă, ca un ecou în care apare, necruțător, inexorabilul; căpitanul Cervenko, cel care merge la atac cu un băț, profet al iubirii universale, rătăcit în tabăra militariștilor, atît de fidel interpretat de incomparabilul Emil Botta și locotenentul de husari „pur sînge", Varga (Andrei Csiky); în fine, cuplul central — tot atît de net diferențiat: Bologa (Victor Rebengiuc) și Klapka (Liviu Ciulei).

Întregul material al filmului tinde astfel să se adune într-o metaforă unică, universală, înfățișînd permanent cei doi poli fundamentali ai existenței omenești, în corelația lor dramatică indisolubilă, sugerînd efortul chinuitor de desprindere a omului de sub imperiul inerțiilor oarbe, pentru a atinge sfera comuniunii depline de simțăminte, a responsabilității și demnității. Patetismul lui Liviu Ciulei este însă întotdeauna controlat și măsurat de conștiința lucidă a contradicțiilor istorice și sociale și din cînd în cînd el întoarce medalia pe verso, ne-o așază cu franchețe sub ochi, aproape, ca să-i vedem detaliile, ca atunci cînd face un racord între farfuria cu frișcă din mîna generalului și găleata spartă cu care soldații scot noroiul din tranșee.

Un singur personaj, dintre cele mai importante, rămîne solitar — Johann Maria Müller (Emeric Schäffer), fostul anticar cu idei socialiste, cam abstracte și inoperante, care opune un protest surd și efeminat întregului univers de care se simte străin. Prin însăși această poziție a sa unică în film (personajului i se adaugă datele și traiectoria eroului unei cunoscute nuvele a lui Rebreanu) Müller capătă implicit rolul unui raisonneur — soluție discutabilă sub raportul ideației și al compoziției filmului. Opoziția lui Müller față de război este în mare parte aceea a tipului livresc care, agățîndu-și privirile intens nostalgice de sticla ochelarilor și zîmbind dulceag, evocă cu glas pierit deliciile vieții de bibliotecă, pe cînd aici, pe front, numai dacă se retrage într-un colț al său neștiut de nimeni, într-o caleașcă rococo, din fundul magaziei de efecte militare urît mirositoare, poate să mai mîngîie și să privească cu ochii sticloși, filele unei ediții rare, adusă în sacul ostășesc sau să îngîne la flautul pe care-l poartă cu sine, o frîntură din Mozart. Acest mod de a se raporta la realitatea războiului, ca un protest izvorît dintr-o sensibilitate aparte care nu suportă ororile războiului, trece și asupra lui Bologa, complicînd și mai mult universul atît de confuz al acestuia. Dacă sub raportul realizării dramatice, filmul suscită unele discuții, e pentru că, sporind în amplitudine, cuprinzînd date în plus față de roman, îmbogățind personajele cu noi dimensiuni, filmul nu pare a fi cîștigat efectiv și în intensitate, deși regizorul tinde evident spre o maximă intensitate a dramei.

Dramaturgia extremelor, saltul de la disperarea isterică la înseninarea desăvîrșită, redat fără gradație, include însă riscul de a pierde măsura și coerența interioară a faptelor eroului, ca și acea permanență omenească a dramei fără de care poate apărea impresia unei neputințe funciare, congenitale, independentă de timp și spațiu, o neputință înnăscută a eroilor de a trăi — și de aici efortul lor de a-și stoarce lacrimi, fără să aibă parcă de unde, afectînd zbuciumul, vinovăția, nevinovăția...

Evident că o operă adevărată nu poate fi egală în sensul uniformității și e firesc ca ea să împreune mai multe ritmuri, ca o suită simfonică. În această compoziție de mare amploare, care începe cu cîteva măsuri dintr-un andante grav, meditativ, săgetînd cu sugestii filozofice și poetice, mișcarea inițială ni se pare a fi cea mai caracteristică și mai semnificativă, mișcarea aceasta molcomă, care cuprinde pe nesimțite întregul și antrenează nevăzut elementele, sugerînd forța liniștită a rîurilor adînci. Deși nu suficient susținută pe parcurs, această modalitate capătă în final plinătate, cînd cineastul găsește răgaz să coboare și să contemple reacțiile umane din apropiere. Actorii Victor Rebengiuc și Liviu Ciulei interpretează în scena din închisoare, concomitent, ca într-un dublu concert, luciditatea dinaintea morții și iluzia inconsistentă că poate nu-i totul pierdut, despărțirea definitivă a doi prieteni care nu s-au trădat însă niciodată. Ana Szeles, apariție aproape neverosimilă prin firescul ei desăvîrșit, face din scena ultimă, împreună cu Rebengiuc, un moment de subtilă emoție și frumusețe, un elogiu tardiv pe care eroii îl aduc satisfacțiilor reale și simple ale vieții, cu acea masă de familie întinsă în temniță, pentru ideea căreia Titus Popovici și Liviu Ciulei merită toată recunoștința noastră. Excelentă încheierea propriu-zisă, bruscă, pe o notă acută: chipul Ilonei — Ana Szeles, aflată încă în închisoare, transfigurîndu-se subit, printr-un efect optic care-i redă lapidar groaza — și ultimul cadru, cu pămîntul gropii lui Bologa, o demonstrație elocventă a capacității filmului de a condensa metaforic timpul, spațiul și chiar pelicula.

Valerian SAVA

Ana Széles și Victor Rebengiuc fac din scena finală un moment de subtilă emoție și frumusețe.



Interviul nostru cu Fanny Liviu REBREANU

CUM S-A NĂSCUT ROMANUL...

În iulie 1914, majoritatea țărilor europene sînt tîrîte în conflagrația armelor și nevoite să decreteze mobilizarea generală.

Spre deosebire de alte state, bicefala împărăție habsburgică adună sub arme un conglomerat de naționalități, consecință logică a faptului că statul hibrid era constituit prin subjugarea atîtor națiuni deosebite. În aceste împrejurări nu se ținea seama că cei înrolați cu forța aveau să lupte contra unui inamic ce în realitate aspira, tocmai, să-i elibereze.

În fapt, idealul lor cu idealul celor de dincolo — ale fraților de același sînge — erau identice și se confundau.

Rînd pe rînd, cehi, croați, italieni, ruteni, romîni au fost deghizați, în militari, austro-ungari și trimiși să combată inițial — din prudență și calcul militar — pe fronturi în general fără contingență cu naționalitatea respectivă. Ulterior însă, cînd succesul efemer sau deruta iremediabilă impuneau adoptarea altor criterii, erau azvîrliți în foc, fără a se mai ține seama, de nici un considerent moral, politic sau militar împotriva fraților lor.

În Transilvania a fost recrutat un însemnat procent de mobilizați. Din toate unghiurile munților și întinsurile plaiurilor, floarea populației subjugate era constrînsă să răspundă — vrînd nevrînd — la chemarea funestă a goarnelor imperiale.

Așa se explică că în prima parte a războiului mulți vlăstari romîni au luptat și murit în numele unei cauze nedrepte și străine de imboldurile lor sufletești, în special pe fronturile din Galiția și Serbia. Ulterior, însă, după intrarea Romîniei în acțiune, august 1916, o parte dintre ei au fost destinați — ce grozăvie, dar și ce imprudență — tocmai unităților trimise să lupte pe fronturile din fața armatelor romîne.

Instructiv, în cugetele și inimile marii majorități a pseudosoldaților habsburgici, se năștea spontan un sentiment de înalt patriotism, dublat de obsedantul gînd al trecerii dincolo.

★

În această atmosferă, a început să fie frămîntat scriitorul de dorința realizării unui roman, care, datorită unei imagini pline de semnificații și cruzimi (fotografia unei păduri în ai cărei copaci se vedeau spînzurați, în cifră impresionantă, o parte din tinerii cehi care, refuzînd să combată pe frontul din Boemia, fuseseră condamnați la moarte prin spînzurătoare), s-a numit simplu și cuprinzător „Pădurea spînzuraților".

La avalanșa acestor fapte și evenimente întîmplate și trăite, la îndemîna poate a altora pentru a fi remarcate, s-a adăugat însă elementul personal și zguduitor pentru romancier, spînzurarea fratelui său Emil, eveniment care avea desigur să determine definitiv și în întregime tonul și ritmul cărții.

Cauzele și împrejurările acestei execuții grefate pe atmosfera și circumstanțele specifice imperiului tiran, zbuciumul omului în care cele mai firești sentimente sînt strivite de război sînt filonul de aur al inspirației care a condus la nașterea romanului.

Adăugînd la toate aceste considerații și contactul scriitorului cu întregul decor al locurilor dela Ghimeș-Palanca, unde s-a petrecut aievea succesiunea și deznodămîntul ultimelor zile din viața eroului Rebreanu-Bologa, plus identificarea spînzurătorii și a scheletului celui sacrificat — poate nu în zadar — consider că se poate înțelege și explica tot ce a ghidat atît de artistic talentul romancierului, consacrat în acea perioadă — 1919—1922 — exclusiv acestei cărți, „Pădurea spînzuraților".

★

Aș dori filmului nostru, care în curînd va începe să fie confruntat și cu marile mase de spectatori, să ofere tuturor frămîntările, răscolirile pe care cei ce l-au citit pe Liviu Rebreanu le încercau în fața destinului tragic al lui Apostol Bologa...

MERIDIANE

Eroii din TELEMARK

La 20 februarie 1944, vasul „Hydro“ naviga în apele fiordului Timjon din Norvegia. Deodată, în cală se produce o explozie puternică. În cîteva minute, vasul se scufundă și, împreună cu el, se năruie și visul lui Hitler de a poseda bomba atomică. Pe acest vas de pasageri se transporta în mare taină, în Germania, prețiosul utilaj de obținere a apei grele. Depistarea acestei uzine secrete de către luptătorii din rezistența norvegiană, acțiunile periculoase întreprinse de aceștia pentru distrugerea ei formează trama filmului *Eroii din Telemark*.

Un film de spionaj, dar și un interesant document istoric.

Un subiect care l-a atras pe regizorul Anthony Mann nu numai prin dramatismul său, ci și prin faptul că „demonstrează cît de nobil e spiritul omenesc“.

Eroi despre care, în 1943, Winston Churchill declara: „Cum pot fi oare răsplătiți astfel de oameni?“. Iată cîteva puncte de reper pentru acest nou film care se realizează acum și pe care îl interpretează Kirk Douglas, Richard Harris și Ulla Jacobsson.



Pe platourile de la Buftea:

RENÉ CLAIR

Mai era încă iarnă cînd René Clair a sosit prima dată în Romînia. Cunoscutul cineast francez s-a arătat, de la început, un curios. Voia să vadă tot: platourile, sălile de montaj, studioul de sunet, laboratoarele. Dorea să cunoască cît mai mulți actori și a reușit, într-un timp record, să participe la un număr mare de spectacole teatrale. Îl caracterizează gesturile scurte, energice, îi este intrată în deprinderile de fiecare zi punctualitatea, îl interesează (pe acest mare autor de comedii) discuțiile serioase (unii au exagerat în această privință socotindu-l, neapărat, un sever).

La o primă întîlnire pe care a avut-o cu ziariștii romîni, René Clair s-a arătat destul de ponderat în afirmații, mai ales în privința coproducției romîno-franceze *Serbările galante* (titlul nu este definitiv) aflată acum în lucru. Acest „autor care se pune singur în scenă" (citatul îi aparține) spunea despre film: „*Serbările galante* vor fi o comedie eroică despre război. Filmul, a cărui acțiune se petrece în secolul al XVIII-lea, va nara un fapt destul de frecvent în epocă — istoria unui asediu. În privința distribuției, care va fi numeroasă, vă fac deocamdată o singură mărturisire: actorul Jean Pierre Cassel va fi interpretul rolului principal".

Întrebat de ziariști dacă și-a putut forma o opinie despre cinematografia romînească din cele cîteva filme artistice vizionate, René Clair a răspuns: „Nu am încă o imagine de ansamblu asupra fenomenului cinematografic romînesc. Pot să vă spun însă, din cele văzute, că am reținut, în primul rînd, numele lui Liviu Ciulei pentru filmul *Pădurea spînzuraților*. Cred că este o frumoasă transpunere cinematografică, cu scene admirabile, foarte emoționante. Știu că țara dumneavoastră participă cu *Pădurea spînzuraților* la Festivalul de la Cannes. Cred că filmul va avea ecouri interesante și în rîndul opiniei publice din străinătate. M-au interesat foarte mult desenele animate ale apreciatului regizor romîn Ion Popescu Gopo. Le socotesc pline de fantezie și inteligență. Fiindcă am văzut multe filme în puține zile, îmi este greu să mă opresc la toate. Vreau numai să menționez umorul de bună calitate pe care l-am descoperit în cîteva secvențe ale filmului *Mofturi 1900* realizat de Jean Georgescu."

Un ultim răspuns l-a dat René Clair în legătură cu problemele de producție ale unui film artistic. „Cred că organizarea este un element deosebit de important pe tot parcursul realizării unui film. Înțeleg prin asta ritm, punctualitate, operativitate, în tot ceea ce este de făcut pe platou, în laborator sau la montaj. În privința *Serbărilor galante*: sper să-l realizez în 11 săptămîni (în Franța acesta poate fi socotit un termen lung!)".

Al. RACOVICEANU

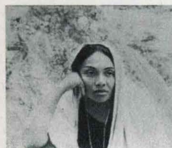


Pe unul din platourile de la Buftea, în pauza unei filmări la Harap Alb, s-au întîlnit doi autori de comedii cinematografice — René Clair și Ion Popescu Gopo. Între cei doi regizori, fotograful i-a surprins pe actorii Florin Piersic și Emil Bota.

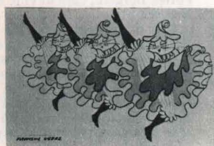
René Clair la prima sa conferință de presă din Romînia. În stînga, regizorul Victor Iliu, președintele Asociației Cineaștilor.



CRONICA filmului străin



VIEȚI USCATE



PARISUL VESEL



JOE LIMONADA



UCIGAȘII DE FEMEI

Avancronică: AMERICA, AMERICA



Vidas Secas

(VIEȚI USCATE)

În vara trecută, la Cannes, unde concurase și filmul brazilianului Nelson Pereira dos Santos, mai multe ziare publicau aceeași fotografie ce contrazicea parcă titlul simbolic, *Vieți uscate*. Un copil cu ochii scînteietori de foame își sprijină cu duioșie gîtul subțiratic de botul unui cîine hămesit. Strînși așa unul într-altul, par gata să înfrunte soarele mistuitor ce aruncă pe pămîntul arid umbre lungi, ireale, ca într-un tablou de Modigliani. Numai ei parcă au rezistat încă pustiului din jur, deshidratării, acelei teribile „caatinga" un fel de iad secetos din care luptă să evadeze o familie de „paisanos". Sufletul copilului nu s-a chircit însă în spaimă, ca pomii ce răsucesc cioturi sinistre spre orizontul de foc, ca întreg universul agonizînd sub arșița ucigătoare.

Pe bună dreptate aprecia un critic francez, vitalitatea acestui tablou al rezistenței la moarte, a acestui straniu exod spre sudul mai fertil — strădania omului de a se sustrage secetei vegetale și spirituale, de a rămîne demn, chiar dacă e nevoit să vîneze șobolani ca să nu moară de foame.

Filmul începe cumplit, cu un prînz încropit din papagalul sugrumat de femeie, ca să-și amăgească odraslele flămînde. „Tot nu era bun de nimic. Nu știa nici să vorbească", se justifică ea, invocînd o lege crudă dar necesară: tot ce nu e de folos piere aici. Filmul sfîrșește cu împușcarea cîinelui drag, bolnav, ce nu-i mai poate urma în noul exod. Rănit numai, animalul agonizează în fața noastră timp de cîteva minute într-o scenă ce pare europeanului de o violență atroce, de o cruzime sadică. Pe un alt meridian, eschimoșii obișnuiesc să-și părăsească, în pustiul înghețat, bătrînii care nu mai pot munci. E o datină sălbatică, ori consecința — firească — a sălbăticirii omului în asemenea condiții? Ca să supraviețuiești aici trebuie să devii crud, sună uman legea — nescrisă — a ținuturilor inumane, în care calamitățile naturale nu-s singurele rele din cîte înfruntă sărmanul țăran flămînd. Și totuși, poate din teamă, poate din înțelegere că nu în felul ăsta se schimbă marea nedreptate, țăranul bătut de polițist nu se răzbună cînd are prilejul, pe cel care l-a torturat fără pricină. Arșița nu i-a întunecat judecata, tot așa cum, copilului, violența părintelui ce i-a împușcat singurul prieten, cîinele, nu i-a ucis sensibilitatea. Hotește doar amar și lacrimile lui par să înviorează o clipă pămîntul mort ce înghite energii și seve umane.

Dacă n-ar fi literatura vorbită (inevitabil patetic) din final, care amintește că filmul se bazează pe o carte — romanul lui Graciliano Ramos — ai ieși cu mult mai impresionat de la opera de un realism crîncen, realizată într-un stil sobru, sugestiv prin simplitate, monotonie voită, extremă economie a mijloacelor. Un cer alb, invariabil ostil, un pămînt convulsionat ca după mari cataclisme, împietrit acum într-un spasm definitiv, amenințător. Supraexpusă, fotografia nu are nuanțe ci doar intensități de lumină, ascuțimi insuportabile, în care retina se zgîrîie, amețește; creierii se încing în nebunia solară, electrizați de un sunet strident, monoton pînă la obsesie. Nu-l deosebești la început cînd însoțește genericul, îi descoperi originea mai tîrziu văzînd roțile de piatră ale unei cotige scrîșnind pe nisip. Nimic altceva în coloana sonoră decît zgomotele naturale și dialogul zgîrcit. Nici un comentariu muzical — din fericire — care să sublinieze ostentativ această dramă simplă.

Regizorul brazilian (autorul remarcabilului *Rio la 40°*) pare format la școala unui neorealism mai apropiat tinerilor italieni Olmi și De Seta, decît „clasicilor". La el, „cronica faptului cotidian" e subordonată pregnantei picturi de atmosferă, dar o pictură în care exotismul e alungat chiar și din momentele folclorice ale filmului cu caracter etnografic. Dansurile din bîlciul tristei sărbători n-au nimic strălucitor în ele, costumele sînt sordide, mișcările monotone ca într-un ritual al oboselii și desnădejdii. Vitalitatea nu se degajă din explozii de reacții, din impulsivitatea gestului, ci — dimpotrivă — din acea obstinație dramatică, rezistență înverșunată uneori, resemnată alteori în fața tuturor intemperiilor naturale și sociale. E ceva eroic, tragic în răbdarea de cîine credincios a femeii ce-și așteaptă nemișcată în stradă, în același loc, bărbatul, ziua întreagă, noaptea, strîngîndu-și copiii lîngă ea, adormindu-i în poală. Singura cetate în care se poate supraviețui și pe care femeia o apără cu îndîrjire e familia, un matriarhat în care femeii îi revin numai îndatoriri și foarte puține bucurii. Sînt momente zguduitoare din acest exod solitar care amintesc „*Fructele mîniei*". Și trăsături ale vigurosului portret feminin (interpretat de o admirabilă actriță, Maria Ribeiro) evocînd personajul de neuitat al cărții lui Steinbeck, „Mama".

Păcat că stîngăcia în construcție a povestirii, introducerea unor episoade secundare și insistarea, inutilă, pe amănunte neimportante de intrigă (ciocnirea țăranului cu sergentul, serbarea populară, închisoarea, bandiții înarmați ce propun deținutului să se asocieze cu ei) fărîmițează tensiunea reală, vibrația, poezia filmului izvorîtă din dramatismul măsurării omului cu natura.

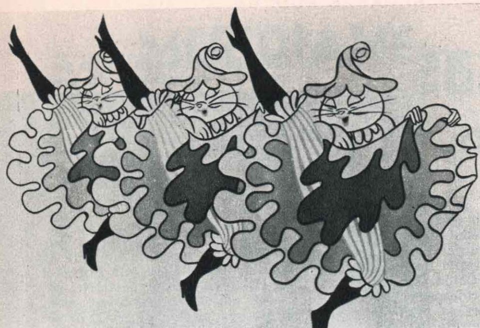
Alice MĂNOIU



Moment de duioșie în pustiul ce usucă sufletele.



Forța și durerea unei lumi (actrița de culoare Maria Ribeiro).



„Feline Can-can" la „Mewlon-Rouge".

Parisul vesel

Iată un film cu feline (honni soit...) cu o seamă de calităţi incontestabile, dintre care unele slujesc deopotrivă să acopere şi cîteva defecte de fond. Dar să nu vedem mai întîi găurile din şvaiţer (în care se ascund şoriceii din film) şi să reţinem cu precădere ceea ce este valoros în pelicula lui Levitow.

Fireşte, spectatorul îşi dă seama despre o programatică dorinţă a realizatorilor de a se sluji de o fabulă, de tonul satiric, de autoironie la adresa unor complexe ale americanului de rînd în faţa culturii şi tradiţiei europene. Şi cum ar fi putut face autorii filmului mai bine această „veselă" luare peste picior a americanului complexat de „fenomenul" european decît situîndu-se pe bătrînul continent, în spiritul lui, bineînţeles, practicînd autoironia să realizeze o distanţare „veselă" şi ea faţă de propriile metehne transcontinentale.

Avem de-a face cu un grup destul de mare care îşi împarte răspunderea realizării filmului, pentru că pe generic citim: director de producţie, director al plasticii, director al muzicii şi, în sfîrşit, regizor — aceştia pe lîngă numărul mare de pictori executanţi. Un merit de seamă al echipei stă în unitatea ei de vederi dobîndită fără îndoială nu fără multe sacrificii — atît pentru creator cît şi pentru spectator — şi în omogenitatea efortului artistic comun.

Prima cucerire a *Parisului vesel* stă în aceea că nu s-a multumit să fie un desen animat si a izbutit să fie o pictură animată. Acţiunea filmului începe în sudul Franţei, care a fost şi este atracţia plină de farmec şi de inspiraţie a pictorilor, leagănul unui întreg contingent de maeştri ai penelului. Dar cel care i-a redat poate cel mai expresiv atmosfera — cu soarele greu, dogoritor şi portocaliu ce străjuieşte covîrsitor o natură luxuriantă şi răscolitor de vie prin fiecare element al ei — a fost Van Gogh. Într-un cadru pictat în maniera celebrului maestru apar, integrîndu-se cu umor şi firesc, eroii acestei pelicule. Şi dacă realizatorii n-ar fi abuzat de „felinizarea" dialogului şi numelor, ci s-ar fi păstrat doar la sporadice şi plăcut insinuante invocări de acest soi, sugestia ar fi fost şi mai puternică, degustarea ei şi mai intensă. Musette devine Mewsette de parcă i-am şi auzi pe turiştii americani aflaţi în plimbare prin părţile Bal-Musette-elor lui Renoir; Jean Tom, admirator şi concetăţean al Musettei devine Tom cel galben (Jaune Tom) spre a ni-l aminti din nou pe americanul ce caută să pronunţe franţuzeşte, dar şi spre a folosi acest gag în scopul definirii personajului. Pentru că Tom cel galben face o excelentă pată de culoare în cadrul à la Van Gogh, mărturisindu-şi totodată şi un preţios datum biografic: Tom e un cotoi temperamental.

Bineînţeles, Mewsette simte atracţia marelui oraş Purr-ee (parcă şi auzim o pisică torcînd — în englezeşte expresia avînd de altfel această semnificaţie). Sîntem martori, de aici înainte, la o seamă de peripeţii, palpitante unele, amuzante altele, în care peisajul se schimbă necontenit dinspre sudul torid către Parisul pictat între alţii şi de Utrillo (un refren cîntat de Judy Garland, care o dublează vocal pe Mewsette sună, dacă nu mă înşel, cam aşa „The chestnut. the willow/The colours of Utrillo — ceea ce ar veni (cer iertare cititorilor că n-am găsit şi rima, de altfel n-au găsit-o nici chiar traducătorii D. D. F-ului!): „Castanul şi salcia/Culorile lui Utrillo."

Tonalităţile picturale se schimbă deci trecînd prin peisajul provansal al lui Cezanne, apoi prin locuri mai sălbatice à la Rousseau — vameşul etc. şi o dată creată atmosfera, în lumea piesei apar personaje mai metropolitane, mai rigide şi scorţoase (feline şi ele) şi, bineînţeles, se produc şi cuvenitele adaptări la faună: Meowrice, un motan primejdios şi traficant de pisici neprihănite, împreună cu toată banda lui de căţărători pe acoperişuri; o foarte à la Toulouse Lautrec matroană înfăţişată în maniera inegalabilului pictor al Moulin-Rouge-ului (devenit Mewlon-Rouge) cu nelipsitul french-can-can, nu mai puţin nelipsitul Folies Bergère, care devine Felines-Bergère etc.

Într-o secvenţă de la Moulin-Rouge tratată nu numai în spiritul şi cromatica lui Lautrec dar redînd şi pensulaţia acestuia, ideea compoziţională a lui, îi putem desluşi chiar autoportretul caricat (de el însuşi) introdus cu multă fineţe spre a alcătui cadrul şi atmosfera respectivă.

Lucrurile se complică o dată cu răpirea Musettei pentru a fi vîndută unui cotoi grăsan din Pittsburgh. Filmul capătă aici trepidaţie de western cu urmărirea de către Tom a iubitei răpite — şi devine un desen animat color şi parodia western-ului, situaţiile şi soluţiile fiind ale acestui gen de filme.

Partea din film în care ironia este cea mai fină şi momentele sînt cele mai pline de haz o constituie acea succintă prezentare în spiritul unui digest despre pictură elaborat pe bătrînul continent pentru uzul celor de peste Ocean. Trei, patru cuvinte despre o întreagă galerie de maeştri în privinţa cărora s-au scris tomuri începînd cu Manet şi terminînd cu Picasso — trei, patru cuvinte deci despre fiecare, exact atît cît se presupune că trebuie să ştie orice om care se pretinde „cult". Expunerea condescendentă şi pedagogică a cotoiului Maurice are ceva dintr-o lecţie de iniţiere în faţa unor şcolari naivi la primul lor contact cu ceea ce s-ar chema — misterios şi vast — plastica.

Latura lirică, de astă dată tratată à la Musical-Review conţine elemente tipic americane alături de altele foarte caracteristic franţuzeşti.

Desigur, cu atîtea intenţii şi participări, filmul răsfrînge multiplele dorinţi de a pune în el „de toate", aşa cum se întîmplă de fapt numai într-o revistă. *Parisul vesel* este însă un film foarte plăcut şi antrenant, din ale cărui idei şi rezolvări artistice cîteva sînt remarcabile. Iar autoironia practicată de-a lungul lui este o dovadă de maturizare, de gust şi de lărgire a orizontului, trăsături foarte lăudabile şi uneori inedite pentru noul continent. Ideile şi însuşi spiritul de tratare a lor ce par a fi de „import" sînt onorabile în măsura în care autorii lor nu sînt şi ei de import pentru că atunci filmul cu pisici şi cotoi se îmbogăţeşte şi cu un cal troian.

Mircea ALEXANDRESCU



Jaune Tom e un cotoi de ţară, fără maniere...



Pleoapele Mewsettei au devenit grele, privirea insinuantă, rafinată...



În schimb, Meowrice are gesturi studiate purtare „aleasă"...



Mewsette visează la Parisul mirific.



Suavă, gingașă, „Pamela" și-a întîlnit ursitul sub înfățișarea efebului „Limonadă".

Un „sfarmă-viori" autohton (Boemia parodiază Vestul sălbatic).

Joe Limonadă

Se poate vorbi despre larga circulaţie a temei western în filmul cehoslovac. Cu ani în urmă, Jiri Trnka realizase o delicioasă parodie în care mijloacele facile ale genului erau făcute praf şi pulbere sub copitele cailor de lemn ai păpuşarului cineast. Deşi Trnka parodia o capodoperă (*Atacul diligenţei* de John Ford), ţinta nu era filmul cunoscutului cineast american, ci limonada artistică. A urmat *Moartea în şa*, o transpunere în genul peripeţiilor echipajului Val-Vîrtej de la televiziunea bucureşteană a temei far-west în peisajul contemporan ceh şi aluzivul *Cîntec despre Arizona*.

Şi iată-ne din nou la o degustare de sirop limoniu. *Joe limonadă* are totul pentru a place: saloon, whisky, împuşcături, cavalcade, dansatoare senzuale. Exact reţeta tip. Dar, ca şi la Trnka, artileria uşoară a parodiei nu este îndreptată împotriva genului. Avem în faţa noastră o satiră a moravurilor americane din epoca pionieratului, în ale cărei momente reuşite intuim influenţe ale lui Mark Twain. Cavalerul neprihănit al dreptăţii în preeriile vestului sălbatic, călăreţul magnific, seducătorul magnific, pistolarul magnific, dar mai ales magnific reprezentant al firmei *Kolaloka & fii*. Joe Limonadă pare coborît din paginile marelui umorist american. Are ceva, să zicem, din Sir Sagramoor cel bîntuit de dor, cavalerul rătăcitor din „Un yankeu la curtea regelui Arthur" pe al cărui scut inventivul reprezentant al secolului al XIX-lea a scris „Folosiţi cu încredere pasta de dinţi X". Este interesant faptul că filmul acesta, în direcţiile sale principale, pare o reluare a celui realizat cu păpuşi de Trnka. Asemănările nu sînt numai de ordinul mijloacelor fabricării rîsului, ci chiar în realizarea unora din eroi. Hogofogo, iluzionistul ucigaş îmbrăcat în negru este aidoma iluzionistului ucigaş îmbrăcat în negru din *Cîntecul preeriei* şi amîndoi descind din mantia largă şi neagră a aventurierului cartofor din filmul lui Ford.

Principala virtute a filmului este însă rîsul. Se rîde simplu, contagios şi ne gîndim cu recunoştinţă la începuturile comediei cinematografice felicitîndu-i pe cineaştii tineri care nu se sfiesc să continue o mare tradiţie, chiar repetîndu-i mijloacele. Realizatorii filmului au învăţat de la maeştrii lor să stoarcă rîsul din orice, cum spune proverbul, chiar şi din piatră seacă. Uneori, filmul ni-l aminteşte pe Gopo din *S-a furat o bombă*, mai ales în mărturisitul sau nemărturisitul omagiu adus vechilor maeştri de acum 50 de ani. Lupta dintre partizanii limonadei şi cei ai rachiului este de un comic irezistibil. Melodrama primeşte necontenit lovituri dar nu e făcută knock-out decît în scena finală, în cimitir, cînd eroii se scoală fericiţi din moarte pentru a fonda firma *Kolaloka-whisky*.

Este interesantă folosirea diferitelor culori pe parcursul filmului. Începutul în sepia (nuanţă asemănătoare daghereotipiei de acum un secol) ne plasează sugestiv în epocă. Credem însă că schimbarea pe parcurs a culorilor nu este lucrată suficient pentru a fi accesibilă şi spectatorului care n-a citit în almanahurile dintre cele două războaie despre suavul „limbaj al florilor" în care galbenul e culoarea geloziei, roşu sugerează pasiunea, roz, fericirea etc.

O mai severă selecţionare a gagurilor şi o restrîngere a naraţiunii ar fi adus un mare serviciu filmului. Densitatea gagurilor în vechile comedii cinematografice era determinată de mica lor întindere. Era ritmul filmului de o bobină. Un film de peste 12 bobine are nevoie de pauze pentru respiraţie, altminteri spectatorul riscă să obosească şi să guste cu greutate hazul fiecărei întîmplări în parte.

Atanasie TOMA



Marele premiu al Festivalului de la San Sebastian, 1964

Avancronică:

America, America

Primele imagini ne documentează; sîntem puşi în temă, iniţiaţi. „Turcia asiatică, 1896, provincie cunoscută sub numele de Anatolia..." Iată deci de la început faptele, istoria şi geografia. Dar nu şi opera, care se va dezvălui ochilor noştri puţin cîte puţin, abia după ce ne-am familiarizat cu situaţia, am intrat în atmosferă.

„America! America!" este strigătul pe care-l scot emigranţii atunci cînd, în sfîrşit, răsare din ocean în faţa lor, Statuia libertăţii. Este un strigăt aidoma celui ţîşnit din piepturile soldaţilor greci epuizaţi, în retragere, după moartea lui Cyrus, care salută marea după ce au traversat deşertul Armeniei, ca pe pămîntul făgăduinţei: „Thalassa! Thalassa!"

Filmul *America, America* se impune de la bun început ca o mare realizare romanescă: pe parcursul a trei ore de proiecţie avem prilejul să admirăm o operă densă, de o excepţională bogăţie manifestată pe toate planurile, dramatic, psihologic, plastic. Iar meritul îi revine în întregime lui Elia Kazan, pentru că filmul este adaptarea cărţii pe care el a publicat-o sub acelaşi titlu, nu un roman ci un fel de lung sinopsis, conceput şi redactat sub formă cinematografică. Iar povestea lui Stavros Topuzoglu, eroul cărţii şi al filmului, este povestea unchiului lui Kazan, emigrant turc ajuns în Statele Unite la începutul acestui secol, căruia Elia îi datorează faptul de a fi devenit cetăţean american cîţiva ani mai tîrziu. Se simte pe toată întinderea peliculei că Elia şi-a asumat aventura unchiului care ar fi



Nici dragostea nu e altceva decît o experiență fugară în călătoria întreprinsă de Stavros.

putut foarte bine fi și a sa. De altfel, sînt cunoscute cuvintele cu care se recomandă realizatorul. „Numele meu este Elia Kazan. Sînt grec prin sînge, turc prin naștere și american pentru că unchiul meu a făcut o călătorie".

O călătorie sau mai degrabă o odisee. Odiseea unui biet băiat sărac și sentimental. În cursul acestei călătorii, Stavros va descoperi ura, șiretenia, minciuna, violența. Va ucide, la rîndul lui, pentru că a fost umilit, va înșela o fată care-l iubea, se va vinde ca o prostituată unei americane bogate, îi va minți pe toți din jur. Toate acestea numai pentru a scăpa de mizeria din Anatolia asuprită de otomani și a ajunge în America mult visată, pămîntul făgăduinței unde să-i poată aduna, mai apoi, pe toți ai săi. Stavros s-a călit pe drumul care l-a purtat spre America, a devenit copt pentru a înfrunta structura socială și obiceiurile din „libera Americă" al cărei pămînt îl sărută cu evlavie la debarcare.

Povestea lui Stavros-Elia (sau unchiul lui Elia, de fapt nu mai are importanță), printr-o asociație spontană, ne amintește de Gorki și de Panait Istrati. Analogiile sînt frapante mai ales în secvențele care se petrec la Constantinopole unde furnicarul de oameni sugerează indiferent care mahala istratiană de la sfîrșitul secolului trecut. Iar spiritul „anilor de ucenicie" care animă opera lui Kazan ca și cea a marelui scriitor sovietic, ne face să ne gîndim că amîndoi își implîntă rădăcinile într-o profundă înțelepciune umană.

Cineast romanesc și romantic, Elia Kazan își manifestă la fiecare pas temperamentul său clocotitor și senzual, împînzindu-și filmul cu episoade care sînt, de fapt, minunate pagini descriptive, în care lirismul se învecinează cu truculența, violența cu tandrețea: despărțirea lui Stavros de familia adunată să-și ia rămas bun, dansul pe corabie, controlul emigranților, sînt scene de neuitat, la care se adaugă un episod ce mi se pare o capodoperă de umor caustic și de adevărată bogăție umană: prezentarea familiei logodnicei urîte. Această — unică poate — putere de analiză și de descriere îl caracterizează pe Elia Kazan în tot ce face. (În teatru ea s-a dovedit de o egală valoare, de curînd, în montarea piesei lui Arthur Miller „După cădere").

Iată de ce filmul ne impresionează atît de direct și de profund. Operă ambițioasă, care poate fi considerată în același timp biografie și confesiune, *America, America* este totodată și un portret al omului american, o descriere a motivelor și psihozei care au împins, la începutul secolului nostru, milioane de persecutați să traverseze Atlanticul în căutarea unor condiții de viață omenești. Sîntem de părere că Elia Kazan a reușit să dea și o explicație a naivei suficiențe cu care americanii cred azi în superioritatea lor și distribuie cu larghețe dolari și sfaturi.

„Nu-mi plac de loc, mărturisea cronicarul de la «Arts et Spectacles», Jean-Louis Bory, filmele care își propun să mă moralizeze cu orice preț. Totuși lecția din *America, America* și-a atins, cu mine cel puțin, scopul. Cu abilitate, Kazan fără să insiste și să apese, și-a construit «morala» pe o dublă mișcare în aparență contradictorie. Prima lecție: un miel nu-și scapă pielea behăind. Lașitatea nu aduce foloase, trebuie să știi să te folosești de cuțit. Această clarviziune amară este contra-balansată de un imn ridicat generozității. Și am ajuns la lecția vagabondului și a logodnicei urîte. Două personaje răscolitoare, cărora micul grec le datorează cetățenia americană: ea și-a sacrificat dragostea și banii, el, viața. Un film mare. Se simte că Elia Kazan l-a purtat în el ani de-a rîndul și azi s-a eliberat. Adevăr, amploare, generozitate".

Elia Kazan îmi declara anul trecut la un festival cinematografic că *America, America* este doar prima parte a unei trilogii. Nu putem decît aștepta cu emoție și nerăbdare urmarea, mai ales că ea va avea ca decor America mult visată și în sfîrșit atinsă, leagăn al iluziilor spulberate. Așteptăm ca mîna de maestru a lui Kazan să ridice încă un văl de pe viața de dincolo de Ocean. Sperăm că aceeași luciditate implacabilă, aceeași sinceritate și transparență să caracterizeze pe realizator în celelalte opere. Nu știm ce va deveni Stavros o dată ajuns în America, dar oricare ar fi continuarea trilogiei, Kazan a început-o cu o lovitură de maestru. Un film care ne obligă la admirație prin noblețea, sinceritatea, forța și calitatea umanismului său.

Care ne obligă să-l vedem!

Rodica LIPATTI

Ucigașii de femei

Virtuos al genului, Mackendrick operează cu bisturiul farsei clasicul subiect de „thriller" — film de groază consumat într-o atmosferă sumbră, populat cu ucigași misterioși, cadavre și nervi care zbîrnîie sub tensiunea suspensiilor.

Realizatorilor *Ucigașilor de femei* le este suficientă o fabulație simplă: cinci gangsteri teribili dau o „lovitură" în stil mare, antrenează în jocul lor necurat ingenuitatea întrupată într-o anume Mrs. Wimmerforce de vîrstă matusalemică și, în momentul în care totul e „all right", iar bătrînica inițiată trebuie suprimată, nu se știe bine de ce nici unul dintre fioroși nu are inima s-o facă. „Oamenii umbrei" poartă exact recuzita vestimentară a filmului polițist tradițional (fetru tras pe sprîncene și pardesiul cu gulerul ridicat), au mersul special, insinuant, o fizionomie cît mai încruntată. Trebuie inclus acestei rețete ceea ce este substanțial pentru *Ucigașii de femei*, ponderea unei distribuții strălucite ținînd de școala tradițională a comediei engleze (Alec Guinness, Peter Sellers, Herbert Lom, iar în rolul bătrînei, Katie Johnson).

Totul se petrece într-un decor de serie, pentru care nu merită să irosim cuvintele. Probabil filmările s-au consumat în totalitate pe platou, după procedeul „economic" al Metro-Goldwin-Mayer-ului. Burlescul domnește: aparițiile bătrînicei angelice comportă pe stradă sau în interior o lumină vie cu tonuri pastel, bandiții se anunță prin ploi torențiale și fond cenușiu.

„Slapstickul" (comedia burlescă a ecranului) poate plonja cu ușurință dincolo de granițele absurdului, însă aici regia e „cuminte". Ne-ar fi plăcut să vedem țîșnind din cutia viorii ținute de actorul Lom ca un pistol automat, gloanțe



... Mrs. Wimmerforce (actrița Katie Johnson), candoarea personificată, provocînd cu zîmbetul celor mai bune intenții, ... o adevărată suită de dezastre.

În misteriosul joc al umbrelor de sub scară, banda „fioroșilor" (Cecil Patker, Peter Sellers, Alec Guinness și Herbert Lom) va face cu greu față confruntării cu... ingenuitatea.



adevărate. Poate că în filmul, realizat în 1955, multe din gaguri — aceste perle ale comediei bufe — ar fi primit o altă strălucire dacă erau montate pe o ţesătură mimînd sobrietatea, în care leit-motivul „thriller"-ului şi-ar fi avut nealterată partitura.

Păcat că întregul nu se menţine la nivelul secvenţei în care gangsterii, nimeriţi din senin într-o simandicoasă adunare de bătrîne, realizează situaţia elefantului printre porţelanuri: silit să-şi ia în serios ipostaza de „profesor", asasinul Marcus picură la pian o melodie suavă, „maiorul" susţine eroic curtea unei cochete octogenare şi toţi diabolicii se învîrt cu graţie printre bătrîne şi papagali.

Dar, în numele parodiei şi de dragul farsei, Mackendrick confruntă de la primul cadru, în montaj, angelicul cu satanicul, rozul cu negrul, muzica insinuînd groaza cu muzica rococo a lui Boccherini.

Cunoaştem deci a priori, ceea ce ar fi trebuit să fie pentru noi încă necunoscut, avem certitudinea „imprevizibilului", şi interesul scade îngrijorător. Un singur truvai — excepţie care conferă gagului subtilitate: „Profesorul", supravieţuitorul unui teribil carnaj de pe podul de cale ferată, îşi gustă victoria contemplînd dezastrul. Şi tocmai cînd crezi că episodul s-a încheiat, braţul semaforului îl pocneşte pe singurul supravieţuitor drept în creştet. Destinul implacabil tratat în comedie bufă, pedepseşte astfel ultimul „personaj negru".

Petrina PETRE



FILMELE LUNII

Logodnicele văduve



Două automobile se urmăresc într-o goană nebună, un cauciuc explodează, şoferul sare, lasă urme de sînge pe uşă, se pierde într-o pădure, urmăritorii continuă să-l fugărească, se aud împuşcături. Un nou film poliţist? Nicidecum. O comedie maghiară, în care autorii vor să stîrnească rîsul fără să jignească şi satirizează aproape cu inexplicabilă prietenie.

O intrigă simplă în centrul căreia se află un tînăr oarecare, urîţel, cam prostănac, logodnic de profesie, angrenat în nenumărate aventuri, care-şi încheie în martir cariera, la ofiţerul stării civile. De neînţeles atitudinea de simpatie condescendentă pe care o arborează realizatorii faţă de duplicitatea morală a eroului lor, util cabotinizat de interpretul său Deszö Darvas.

Şi—paradoxal—punctul de greutate al comicului cade tocmai pe secvenţele persiflînd pe maiorul de miliţie Kovacs (Sándor Pécsi), contaminat de aspiraţiile seducătorului pe care-l caută. (Suculentă convorbirea din curtea închisorii cu bătrînul specialist în logodne simultane). Creatorii gradează ilariant secvenţa de început a apariţiei logodnicelor care se credeau unice în inima „irezistibilului" şofer Kormos şi descoperă — tulburate şi intrigate — existenţa unui număr apreciabil de astfel de unicate. Surprinse separat sau în grup, logodnicele părăsite formează o unitate caracterologică obţinută prin contrast şi varietate.

Leit-motivul cuceririlor — asemănarea înduioşătoare cu mama necunoscută a eroului — îşi pierde pe parcurs funcţia comică şi sfîrşeşte prin a obosi datorită prea repetatei uzitări.

Cîteva momente şi replici amuzante, portrete uşor caricaturale şi cam atît! Regizorul Viktor Gertler a realizat o comedie fără mari pretenţii, generatoare totuşi de bună dispoziţie, în care eroul, logodnicele, lucrătorii din miliţie nu scapă de ironia cineastului şi ridicolul situaţiilor. Un grup de interpreţi înzestraţi conturează în linii simple personajele, reuşind să acopere parţial golurile cam mari ale scenariului (Laszlo Tabi, Anna Borhy, Nándor Kovacs).

Filmul face încercări meritori de a se menţine într-o notă constantă de umor, dar păcătuieşte prin lipsă de aciditate, de fermitate în satiră şi mai ales de ritm, se opreşte în limitele facilului distractiv, fără a intenţiona — ceea ce este regretabil — dezvăluirea falsurilor morale despre care povesteşte.

Florica ICHIM

Scaramouche

Toate ingredientele melodramei caracteristice genului se regăsesc în coproducţia franco-hispano-italiană *Scaramouche*, realizată de Antonio Isasi Isasmendi. Frumosul „actor", scandalagiu şi spărgător de inimi, a cărui spadă este tot atît de temută de soţi ca şi farmecele sale; cicatricea bizară pe care o poartă pe umăr şi care dezvăluie pînă la urmă nobila sa origine; dragostea pe care i-o cerşeşte frumoasa geloasă, actriţă în aceeaşi trupă ambulantă; bătăile bine dirijate, duelurile palpitante, oamenii vădit răi şi cei vădit buni, trădători şi aşa mai departe. Ce putem cere unui film de mantie şi spadă? Acţiune, bună dispoziţie, culoare, o intrigă ale cărei complicaţii nu sînt decît aparente şi, neapărat, pedepsirea trădătorului în final. De fapt cred că nu lipseşte nici un amănunt din lista pe baza căreia se încropesc de obicei scenariile acestor filme. Şi totuşi, cu toată zgîrcenia de surprize pe care ni le rezervă pelicula pur comercială, trebuie să recunoaştem că ea nu ne plictiseşte.

E nevoie de curaj ca să abordezi azi, cu seriozitate, un film de mantie şi spadă. Realizatorii lui *Scaramouche* l-au avut însă, şi cum şi-au dat toată osteneala ca rezultatul să fie onorabil, ne aflăm în faţa unei opere pline de viaţă, antrenantă, care entuziasmează pe tineri şi pe toţi cei care au ştiut să-şi păstreze, măcar un strop, din amintirile din copilărie.

Dueluri, marchize pudrate şi cameriste nostime, deghizări neaşteptate. Iar ca acompaniament al genericului şi leit-motiv al întregii pelicule un cîntec pitoresc. Un cuvînt de laudă pentru Gérard Barray — rolul titular — care cu energie şi un farmec de netăgăduit încarnează un Scaramouche sclipitor. Pe ecran ca şi în sală toată lumea se amuză. Pretindem oare unor asemenea filme altceva?

R. L.



Actorul francez are destul umor ca să transforme un banal „suspens" într-o scenă cu haz.

Armata Codobaturilor

Contraspionajul lui Kolceak se află pe urmele unei ciudate organizaţii secrete care nu prezintă alt indiciu decît un steguleţ alb cu inscripţia: Armata „codobaturilor". Steguleţele apar tot mai des şi, curios, sînt scrise de o mînă de copil...

Participarea copiilor alături de adulţi la făurirea republicii sovietice este un document istoric care i-a inspirat pe realizatorii noului film sovietic. Trei copii lăsaţi în voia soartei, „Codobatura", conducătorul „înţelept" al grupului, „Ţiganul", un flăcăiaş vesel care ştie să facă diverse acrobaţii, fiind totodată un excelent copoi, şi Mitka, „comisarul calm" — capul lor politic — aduc pe ecran o atmosferă de



Un grav ostaş al „armatei codobaturilor" care ţine cu mai multă îndemînare pistolul decît condeiul.

gingăşie şi destindere în mijlocul crîncenei încleştări împotriva duşmanului.

Regizorul Leimanis nuanţează cu sensibilitate relaţiile dintre copiii care-şi iau de mici pe umerii lor o asemenea răspundere istorică. Un univers de poezie şi dramatică realitate în care cineastul se mişcă uşor, cu graţie, reuşind să sugereze prin imaginea steagului „codobaturilor" pe care copiii îl transmit ostaşilor Armatei Roşii, un luminos mesaj adresat viitorului.

Mai ştearsă şi destul de schematică, figura baronului von Rekke, personaj important în desfăşurarea acţiunii, care contrastează cu jocul concentrat şi firesc al copiilor.

Vera COSTIN

Scriitori despre cinematografie

Texte culese de
Eugen B. MARIAN

Cinematografia a fost privită la început cu scepticism de către scriitori.

DRUMUL PROPRIU

■ Luigi Pirandello

spunea:

„Greşeala comisă din capul locului de cinematografie a fost aceea de a urma un drum străin, care nu-i convenea: cel al literaturii. O dată lansată pe acest drum, s-a găsit în faţa unei duble imposibilităţi: imposibilitatea de a găsi un element care să înlocuiască cuvîntul vorbit, în mod adecvat; imposibilitatea de a se lipsi complet de cuvînt»

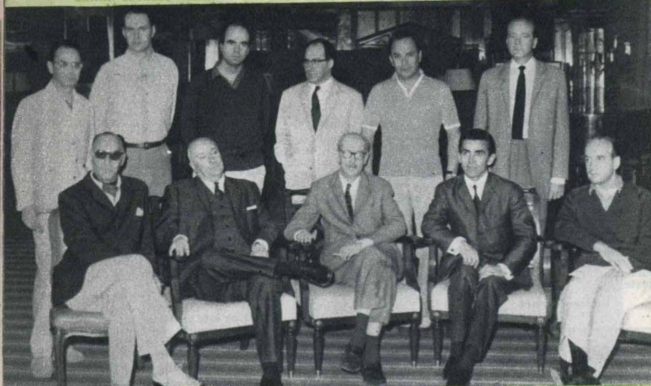
Este o condamnare, dar şi un îndemn exigent şi profund argumentat la autonomia operei cinematografice.

ETERNITATEA EFEMERULUI

■ Blaise Cendrars

aventurosul „reporter zburător" pentru care globul devenise „casa şi grădina" personală, cam în aceeaşi perioadă, îşi mărturisea astfel adeziunea la noua artă:

„O sută de lumi, mii de mişcări, un milion de drame intră simultan în cîmpul acestui ochi cu care cinematografia a înzestrat omul. Şi ochiul acesta, deşi arbitrar, este mai minunat decît ochiul multifacetic al unei muşte. Creierul este răscolit, tulburat. Unitatea tragică a existenţei se deplasează. Învăţăm. Bem. Beţie. Realul singur nu mai are sens. Totul este ritm, cuvînt, viaţă. În curînd personajul va fi considerat inutil. Datorită acceleraţiei imaginilor, viaţa florilor capătă dimensiuni shakespeariene.



Juriul Festivalului de la Mar del Plata. Al doilea din dreapta, primul rînd: Mihnea Gheorghiu, șeful delegației noastre.

FILMUL ROMÎNESC LA MAR DEL PLATA



Francisc Munteanu realizatorul filmului La patru pași de infinit distins la Mar del Plata cu Premiul Special al juriului pentru mesajul uman și realizarea artistică.

Delegația de cineaști romîni, alcătuită din Mihnea Gheorghiu, Președintele Consiliului Cinematografiei, regizorul Francisc Munteanu și Mihai Duță, reprezentant al D.R.C.D.F. (Romînia-film) s-a întors de la Mar del Plata (Argentina) cu o importantă distincție: Premiul Special al juriului, acordat filmului lui Francisc Munteanu La patru pași de infinit, „pentru mesajul uman și realizarea artistică". Și de asemenea cu o nouă creștere a interesului acordat realizărilor noastre. Filmul este un deosebit de important mesager modern al culturii unui popor. Această realitate ne-o certifică o dată mai mult largul ecou avut în presa sud-americană de manifestările delegației noastre. Și, poate, cel mai succint ne-o atestă acest titlu de articol apărut în „Il Diario": „Descoperind Romînia prin cinematografie".

Se știe că șeful delegației de cineaști romîni, Mihnea Gheorghiu, „un excelent ambasador al cinematografului țării sale" (La Mañana), a făcut parte din juriul Festivalului de la Mar del Plata. Delegația romînă a fost invitată să țină și un raport la Congresul teoreticienilor de film, Congres care se ține paralel cu Festivalul cinematografic și care în acest an, a fost dedicat aspectelor culturale ale filmului. Relatarea delegației noastre a fost una din cele mai larg comentate în importantul ziar „La Prensa".

Trebuie subliniată atenția specială acordată filmelor romînești și cu ocazia vizitei delegației noastre în Uruguay. Cine Club del Uruguay și-a modificat programul închinînd toate spectacolele unei zile filmului La patru pași de infinit. Pelicula lui Francisc Munteanu a fost prezentată într-un spectacol de gală și la Cine Universitario.

O altă manifestație de larg ecou a fost conferința de presă de la Montevideo „dinamică și de un mare interes" („El Popular").

Aprecierile foarte pozitive ale presei se referă la personalitățile creatorilor romîni — și de asemenea la nivelul la care au ajuns filmele noastre. Foarte cunoscută este opera lui Gopo „personalitate de faimă mondială, expert în arta animației, ce poate fi comparat cu Trnka sau McLaren". Iar filmul lui Francisc Munteanu, „scriitor de stil american" este considerat drept „cea mai ambițioasă operă a tînărului cineast romîn" („La Mañana").

Trecîndu-se în revistă filmele romînești, se consideră că „nota lor dominantă e varietatea: de la supraproducții, la filme satirice și drame psihologice" („El Diario", „Accion").

„Să cunoaștem mai bine cinematografia romînă" — aceasta e concluzia unuia dintre cele 4 articole apărute în „La Mañana." Aceasta e, de altfel, concluzia întregii prese din Uruguay, foarte interesate de cinematografia noastră „în plină și remarcabilă dezvoltare", „în efervescență", „o cinematografie modernă, de o excelentă calitate". („El Diario", „El Debate", „El Pais").

M. ALDEA



Good luck for the Roumanians!

Mult noroc, romînilor!

James Mason



Multe salutări romînilor

Catherine Spaack

Devenim conștienți de eternitatea efemerului."

MII DE METRI DE CULTURĂ

▪ Aldous Huxley

are opinii extrem de contradictorii despre film. După ce este șocat de vizitarea „uzinei de vise" din Hollywoodul deceniului al treilea — după ce rezumă munca regizorului la exclamația:

„Mai multă teroare pe față, blondino! O.K."

— el ajunge la convingerea:

„Cu siguranță că de aci ies zilnic cîteva mii de metri de cultură."

O cultură pe care, după ce asistă la proiecția unui film de serie în Java, în fața băștinașilor amuțiți, o stigmatizează — evident, exagerînd:

„Pretutindeni pe glob, produsele Hollywoodului sînt misionarii și agenții de Propagandă ai civilizației albe. Numai prin intermediul filmelor, membrii raselor „supuse", care n-au fost învățați nimic altceva, fac cunoștiință cu civilizația „superioară" care i-a cucerit și îi guvernează. Și ce află? Te simți aproape rușinat. Lumea în care îi introduce azi cinematografia este o lume a prostiei și criminalității, guvernată de infantilism și neverosimil."

MONTAJUL E STILUL

▪ Jean Cocteau

care a concretizat noțiunea de „poezie cinematografică" prin activitatea complexă de realizator și scenarist [*Orfeu*, *Legenda îndrăgostiților* (*L'eternel retour*), *Baronul fantomă*, *Frumoasa și monstrul*, *Testamentul poetului*] crede că filmul este creația finală a montajului:

„Montajul este stilul. Un cineast care nu își montează el însuși opera, se lasă tradus într-o limbă străină. Montajul este cea mai importantă muncă a cineastului. Felul în care leagă imaginile imprimă ritmul. Cred că s-ar putea imagina un mecanism intern asemănător acestui mecanism extern. S-ar putea căuta un mijloc de expresie comparabil montajului — și aici am aerul că pledez propriul meu proces, căci într-o măsură, am ecranizat o piesă „Părinții teribili" nu privind cu aparatul pe gaura cheii, ci plimbîndu-mă pe sub nasul actorilor, privindu-le de aproape chipurile. Unghiurile cinematografice îmi permiteau deci să văd o piesă de teatru așa cum nu o vede nici un spectator, fiindcă e prea departe, în fotoliul său. Dar îmi închipui că s-ar putea merge foarte departe în aceste cercetări găsindu-se în film un mecanism sufletesc care să nu fie doar un mecanism de cuvinte. Trebuie să ieșim cu aparatul pe străzi și chiar în interioare reale.

INTERPUȘII

▪ Arthur Miller

face o netă distincție între mijloacele de expresie ale filmului și oamenii chemați să le folosească:

„Aș putea deveni bogat, scriind lucruri care nu-mi plac — adică pentru cinematografie... Am fost chinuit ani de zile ca să accept acest lucru. Doar o dată m-am lăsat convins: cînd am scris „Neadaptații" (*Misfits*). Nu mi-a plăcut experiența de atunci. În general, nu-mi plac actorii de film. Nu pot suferi să

ŞANTIER

„Cinci minute de gîndire"

Printre panourile imense suspendate de plafon cu cabluri subţiri de metal, descoperim un interior modern, o cameră spaţioasă, în mijlocul căreia se află o masă pe care străjuieşte un Cupidon pîntecos din ipsos. Ceva mai încolo, spre una din laturile camerei, zărim două paturi aşezate în colţuri. În paturi, înveliţi cu pleduri moi, doi figuranţi se prefac că dorm şi visează. Sînt dublurile actorilor.

— Închide voleţii de la 16. Mai mult, mai mult. Stop! Aprinde-l pe 18. Şi pe 9. Filează-l pe 7 şi stinge-l pe 20.

Este vocea operatorului Ion Anton, care îmbrăcat într-o salopetă albastră, cu fermoare, se strecoară în toate ungherele interiorului şi, înarmat cu un exponometru, îşi „potriveşte" lumina astfel încît, pe peliculă ea să nu se deosebească prin nimic de cea a încăperilor în care noaptea pătrunde prin ferestre. Sus, pe pasarele, electricienii se mişcă în grabă executîndu-i comenzile. Ochii de ciclop ai reflectoarelor aruncă jeturi nemiloase de lumină peste siluetele celor două dubluri care se prefac că dorm şi visează (şi poate într-adevăr se visează protagoniştii unui viitor film de mare succes).

Şine de travling traversează încăperea. Pe şine — un Dolly. Pe Dolly, aparatul de filmat la obiectivul căruia se află operatorul secund Ion Cuciureanu. Aşezat astfel, aparatul are posibilitatea să se mişte nestingherit prin încăpere urmărindu-şi eroii. Deocamdată îl vedem căutîndu-şi mişcarea. Înaintează, se răsuceşte, se retrage, apoi, se deplasează brusc lateral. Din cînd în cînd, mişcarea se opreşte. Atunci asistenţii măsoară distanţele şi cînd acestea nu coincid cu limitele impuse de tehnică încep să corijeze mişcarea aparatului, pînă cînd tehnica şi estetica fac iarăşi casă bună. În sfîrşit, după căutări îndelungi, luminile au fost „puse", aparatul şi-a găsit personalitatea, filmarea poate începe. Actorii Rucăreanu, Amza Pelea şi Rauţchi sosesc pe platou. Deşi sîntem în miezul zilei, toţi trei sînt îmbrăcaţi în pijamale şi dacă n-ar fi fondul de ten care să-i trădeze am fi înclinaţi să credem, judecînd după feţele lor somnoroase, că se pregătesc mai degrabă pentru somn.

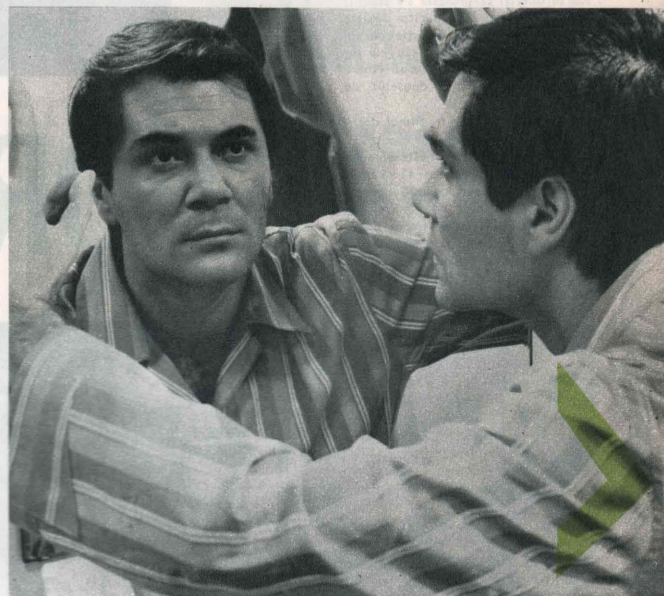
Trezite din visurile pe care pînă atunci le mimaseră cu conştiinciozitate, cele două dubluri ies de sub păturile calde şi se retrag, nu fără părere de rău, în penumbra anonimatului. Rucăreanu şi Amza Pelea le iau locul. Rauţchi se retrage într-o altă porţiune a camerei, se aşează pe un alt pat şi aşteaptă posac să înceapă filmările.

Regizorul Virgil Calotescu, unul dintre cunoscuţii noştri documentarişti, a sosit pe platou. *Cinci minute de gîndire* va constitui debutul său în filmul artistic de lung metraj. Îl vedem repetînd cu actorii. Urmăriţi de aparat, aceştia încearcă să creioneze în faţa obiectivului, un crîmpei din viaţa noastră cea de toate zilele. Regizorul dă indicaţii corectează, completează secvenţa cu amănunte noi.



1. Va orbi sau nu tînărul Simedrea? iată întrebarea pe care şi-o pune doctorul (neprofesionistul Ion Moscu), cercetîndu-i ochii.

2. Faţă în faţă cu oglinda, Simedrea (Ion Bessoiu) trăieşte un moment dramatic — nu mai vede nimic.



scriu un subiect pe care alţii îl prefac în film şi vezi apoi că nu mai seamănă de loc cu ceea ce ai scris. Sigur, şi în teatru intră în joc o viziune interpretativă subiectivă — dar depinde de cuvinte, de text, şi aceasta nu se schimbă, chiar cînd replicile sînt spuse greşit. În schimb, singurul mijloc ca să ai control real asupra imaginilor este să scrii şi apoi să dirijezi realizarea. Cîndva, mai devreme sau mai tîrziu, voi face şi asta. Dar nenorocirea este că un regizor trebuie să fie foarte sociabil, să-şi comunice mereu intenţiile — şi eu nu sînt..."

MISTERUL CHIPULUI OMENESC

■ André Malraux

declara:

„Romanul pare să păstreze asupra filmului avantajul de a trece în interiorul personajului. Dar, pe de o parte, romanul modern îşi analizează tot mai puţin personajele în momentele lor de criză; pe de altă parte, psihologia dramatică, de pildă a lui Shakespeare, şi într-o bună măsură a lui Dostoievski — unde secretele sînt sugerate prin semiconfesiuni, — nu este poate mai puţin puternică artistic sau mai puţin revelatoare decît analiza. În sfîrşit, partea de mister pe care o are orice personaj neelucidat, dacă e exprimată — cum se întîmplă pe ecran — prin misterul chipului omenesc, poate contribui să dea unei opere sensul de întrebare pusă lui dumnezeu asupra vieţii, din care cîteva invincibile reverii (de pildă, marile nuvele ale lui Tolstoi) îşi trag măreţia".

TEHNICA AMINTIRII

■ Thomas Mann

spune:

„Mă duc adesea la cinema şi nu mă satur de acest spectacol, potenţat de muzică. Chiar dacă uneori îl dispreţuiesc, iubesc acest fenomen. Nu este artă — este viaţă, realitate. La cinema totul este materie primă, viaţă de la sursă — e ceva ardent, merge drept la inimă. Simt cum în beznă îmi curge o lacrimă pe obraz şi, fără zgomot, cu demnitate, o şterg cu vîrful degetului".

Apoi, trecînd la consideraţii ce intră mai strict în sfera judecăţii estetice:

„Filmul e mult prea mult realitate ca să fie teatru. Posedă o tehnică a amintirii, a sugestiei psihologice şi o cunoaştere aprofundată a detaliului pentru oameni şi lucruri, care ar putea fi instructive pentru romancier. Nu cred că progresul tehnic trebuie să dea mereu înapoi cinematografia, pe plan artistic. Culoarea a fost la început ţipătoare ca un desen ieftin, trezind regretul pentru alb-negru. În scurtă vreme, totuşi, bunul gust şi abilitatea cîştigată au făcut agreabil acest nou element al cinematografiei şi, în multe cazuri, culoarea ne-ar lipsi"

ROMANUL ŞI PELICULA

■ Alberto Moravia

— unul din preferaţii cineaştilor în ultima decadă:

„Aş putea cere, cel mult, regizorului să facă un film frumos din romanul meu. Dar şi asta pretind cu măsură. Pentru că aparatul de filmat este limitat ca expresie. E bine, e folositor, ca literatura să vină spre cinema — i-ar aduce idei.

În sfîrșit, un moment de acalmie. Ne apropiem de regizor.

— *Unde ne aflăm?*

— În dormitorul burlacilor, răspunde Calotescu flegmatic.

— *Și cine sînt burlacii?*

— Oameni ai zilelor noastre, cu meritele și păcatele lor. Din punctul de vedere al dramaturgiei, burlacii sînt prietenii eroului principal.

— *Desigur și el tot burlac.*

— Da, dar nu asta e problema filmului. În *Cinci minute de gîndire* încerc să analizez, cu discreție, relațiile dintre doi oameni pe care întîmplarea îi pune față în față. Este vorba de un doctor și de pacientul său, un tînăr cu mîinile arse.

— *Tînărul este un „erou pozitiv"?*

Radu Simedra, eroul meu principal, un bărbat de 30 de ani, aduce cu el competența deplină a specialistului, dar și orgoliul succeselor pretimpurii. Viața lui spirituală se desfășoară în cadrul acestor două extreme, aflate — la el — într-un raport antagonic.

— *Se pare că analiza psihologică vă atrage îndeosebi...?*

— Mă pasionează mai ales analiza relațiilor dintre oameni situați în medii deosebite. Este o trăsătură a zilelor noastre, că între oameni foarte diferiți ca profesie s-a stabilit un limbaj comun. Un muncitor găsește destule subiecte de discuție cu un doctor, cu un profesor sau cu un muzician. Relațiile care apar între astfel de oameni sînt deosebit de interesante.

— *Ați părăsit definitiv filmul documentar?*

— Nu! Documentarul este o veche pasiune a mea căreia am să i rămîn credincios totdeauna. După ce voi isprăvi *Cinci minute de gîndire*, voi trece numaidecît la realizarea documentarului *Se caută o școală*. Documentarul va fi o prezentare a cartierului dintre Podul Grand și Podul Constanța. Aici, în acest cartier a fost inima mișcării noastre muncitorești. M-am gîndit să înfățișez toate acestea, urmărind un copil care, într-o dimineață, nu-și mai găsește școala. Vechea clădire a fost demolată. În locul ei, o tăbliță indică noua adresă a școlii. Copilul pornește în căutarea ei, dar căutarea aceasta printre impozantele construcții ale zilelor noastre nu este ușoară.

— *Proiecte pentru un viitor film artistic?*

— Mai tîrziu, mult mai tîrziu. Poate peste doi ani. Am nevoie de timp să reflectez, să mă pregătesc, să compun totul pe îndelete. Aș vrea însă atunci să realizez un film intitulat *Dracul nu locuiește în iad*. Simt nevoia să mă ocup mai îndeaproape de conștiința oamenilor, de ușurința cu care unii din ei acceptă orice. Aș vrea ca din acest film viitor să reiasă ideia că entuziasmul de care ne lăsăm impresionați cîteodată poate fi expresia superficialității.

Pe platou s-a așternut o tăcere deplină. Maiștrii de sunet au împins girafa adînc în interiorul camerei. Regizorul a comandat „Motor!" Cuciureanu a devenit una cu aparatul. Lunecînd pe șinele travelingului, acesta se retrage încet, filmîndu-l pe Rucăreanu care s-a deșteptat și profitînd de somnul celorlalți doi, se apropie tiptil, cu gînduri asasine, de statueta lui Cupidon.

Mircea HULUBAȘ



Debutul Irinei Petrescu în Valurile Dunării aducea filmului romînesc o actriță cu mari perspective

Deținătoare a unui premiu de interpretare la Festivalul filmului de la Mamaia, cunoscută iubitorilor de cinema din *Valurile Dunării* (Marele Premiu la Karlovy Vary), *Nu vreau să mă-nsor*, *Poveste sentimentală* și *Străinul*, Irina Petrescu e, de pe acum, o adevărată personalitate a ecranului romînesc, o speranță devenită rapid certitudine. Studentă la Filologie, ea e „descoperită" și solicitată să apară într-un film de către regizorul Savel Stiopul, dar nu debutează în vreo peliculă a acestuia ci, sub îndrumarea lui Liviu Ciulei, în *Valurile Dunării*. Evoluția ulterioară a confirmat promițătoarea apariție din întîiul film (afirmația e valabilă chiar și pentru hilarul *Nu vreau să mă-nsor* care rămîne pînă acum, cea mai izbutită comedie muzicală cinematografică), iar studiile continuate, firesc, la Institutul de teatru și cinematografie au cristalizat un talent autentic și au dat contur precis unor calități abia întrezărite în primele apariții.

Cu Irina Petrescu se petrece un fenomen curios. Fizicul actriței îi contrazice stilul de interpretare. Frumusețea pare să o „dezavantajeze", îi sînt proprii mișcările actorilor de compoziție, ingenua are nostalgia rolurilor de femeie, dacă nu „urîtă" cel puțin mai neaspectuoasă... Calmă, reținută, cu o liniște superioară în priviri, ea nu e clasica, tradiționala ciută (ori veveriță) pe care, cu o intuiție sincron cronicarii de film par să o vadă în fata zvăpăiată, neastîmpărată, dar fermecătoare etc. Adolescentină e prospețimea aparițiilor sale, grația mișcărilor; minuția cu care își pregătește rolurile, precocea sobrietate, toate acestea sînt întruchipări mature ale unui talent adevărat, ale unei măestrii cîștigate prin exerciții stăruitoare, fără explozii și artificii. Nespectaculoasă, intrarea în cadru a Irinei Petrescu nu subjugă, nu fascinează, ci impresionează prin simplitate; o dată cu ea, momentul filmat capătă un spor de reflexivitate, un aer deosebit învăluie totul. Comunicată celor din jurul ei, decorului, peliculei și implicit spectatorului, emoția, trăirea autentică a actriței se face simțită cu stăruință, abia insinuată, această emoție devine cuceritoare. Cu multe *tăceri* sugestive, cu gesturi foarte zgîrcit desenate în aer, actrița *spune* mai mult decît multe interprete care rețin din filmele italiene numai tenta lor strict meridională. Irina Petrescu *tace* cu spiritualitate, cu candoare, cu sensualitate și umor și e, astfel, scutită de ieftine ori inutile demonstrații de virtuozitate plastică.

PORTRETE PAR



Chipul de extremă mobilitate al lui Fory Etterle compune măști desenate cu spirit pătrunzător, ironie și luciditate

Există cîțiva actori foarte jucați în filmul romînesc: Ștefan Ciubotărașu (aproape 20 de filme), Colea Răutu, Fory Etterle, George Calboreanu, Gr. Vasiliu-Birlic, George Mărutză și alții. Toți strălucesc în primul rînd ca interpreți de teatru și aproape tuturor cea de a șaptea artă le-a solicitat apariția în roluri de întindere. Aproape tuturor, fiindcă pe Fory Etterle nu l-am văzut încă interpretînd un rol pe măsura inepuizabilelor sale calități, genericul niciunuia dintre filmele noastre nu începe cu numele său.

De multe ori distribuția unui film e alcătuită după criterii cel puțin bizare, actorii asupra cărora s-au oprit regizorii nu au decît ca date exterioare contingențe cu țesătura intimă a rolului iar „îndrăznelile" nu au o logică în stare să le explice. (Așa s-a întîmplat în *Mofturi 1900*, film în care personajul principal al schiței caragialești „C.F.R.", magazinerul a cărei consoartă tînără călătorește în „cupeu separat" cu ferchezuł șef de gară, a devenit tînăr și la rîndu-i frumos. Spînul din *Harap Alb* al lui Gopo e superb și... păros. De ce?)

Fory Etterle e chemat să interpreteze roluri de bărbat „ciudat", glacial și ostentativ ceremonios, privindu-și interlocutorii cu satanică superioritate, plin de venin, dar totdeauna reținut ca un adevărat Iago nordic. Chipul de extremă mobilitate al actorului compune măști desenate fantast, vocea capătă noi inflexiuni și astfel, „destrămînd" fragila alcătuire a rolului din scenariu. Fory Etterle contrazice, grație marelui său har interpretativ, însăși ipostaza perpetuată la nesfîrșire a eroului pe care e pus să-l încarneze, adaugă (acolo unde sînt) valori textului cinematografic și (acolo unde nu i se sugerează) inventează mișcări, apare în fața aparatului cu firescul și „lipsa de emoție" a adevăraților artiști. Vizitator frecvent al platourilor de filmare, autorul acestor rînduri a avut prilejul să-i vadă la lucru pe foarte mulți interpreți care par a se consuma fantastic în secvențe dramatice, care plîng, se „transfigurează", se „desfigurează" etc (conform decupajului) și care declară că simt rolul cu inima, cu ochii, cu sîngele, etc. pentru ca filmul vizionat, să releve eșecuri grandioase Fory Etterle e tipul de artist la care arderile emoționale se produc interior, fără izbucniri și zvîrcoliri sesizabile, care pune în slujba eroi-

Am admirat în *Valurile Dunării* gradaţia episoadelor, logica lor desfăşurare şi, legată de aceasta, inteligenta interpretare a Irinei Petrescu care în ciuda timpului de desfăşurare limitat al acţiunii şi a decorului unic, a fost, clipă de clipă, alta, a justificat evoluţia lăuntrică a eroinei (soţia comandantului de şlep care străbate Dunărea) a adăugat, cu acea lipsă de ostentaţie de care am vorbit, date noi, gesturi abia sesizabile care au contribuit la creionarea unui personaj credibil.

În *Străinul*, actriţa a afirmat cu strălucire capacităţile de interiorizare ale actorului „rece". Sonia a devenit în interpretarea ei nu numai o siluetă delicată, „decupată" dintr-o gravură de epocă, ci o eroină vie, cu intervenţii convingătoare. Drama fetei care nu ştie să aleagă ori nu are putere să aleagă între o iubire curată, alături de un om atras de nou, febril şi scînteietor şi între o viaţă anostă, cu zile goale, caligrafiate în timp, fără rezonanţe deosebite, drama aceasta e impusă judecăţii noastre cu limpezime, ni se relevă demonstrată printr-un joc actoricesc nuanţat cu lucidă delicateţe. În cîteva secvenţe: la rîu, sărutul de pe coridoarele liceului provincial şi în final, Irina Petrescu realizează cele mai reuşite momente ale unei cariere cinematografice care se anunţă prodigioasă.

Convinşi că în filme viitoare cuceririle de pînă acum n-o vor duce la manierism (pericolul poate exista), nu ne îndoim că Irina Petrescu va confirma existenţa printre actori a interpretului de formaţie artistică preelaborată, cerebrală, în dauna celui bazat numai pe efecte intuitive, şi în armonioasă colaborare cu ceea ce ni se pare a fi tipul ideal, acela care îmbină amîndouă procedeele, care îmbină o gîndire bogată cu spontaneitatea.

Dacă majoritatea bunelor noastre actriţe de film s-au format în prealabil în teatru, pe scîndura scenei, Irina Petrescu s-a afirmat pe un platou de filmare şi evoluţia sa justifică interesul cu care regizorii trebuie să-şi caute protagoniştii în viaţă, sub soarele cotidian. Şi tot pentru prima oară, ecranul îi oferă teatrului o nouă slujitoare. (Actriţa e angajată a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra"). E un schimb remarcabil, semn şi el al începutului de maturizare a filmului romînesc, al unui început de stil interpretativ specific nouă, demonstraţie a ideii *platoul de filmare — şcoală*.



O incursiune întîmplătoare în comedia muzicală, Nu vreau să mă-nsor.

După Paşi spre lună, Gopo a solicitat-o pe Irina Petrescu şi în Harap Alb.

Apariţiile cele mai revelatoare ale actriţei au fost în Poveste sentimentală.

ARALELE

Irina Petrescu

Fory Etterle

lor săi o muncă de sobră preelaborare, de aceea sună atît de simplu şi de firesc — spuse de el, imaginate de el — replici ori gesturi complicate. E mai degrabă un temperament ardent acest domn elegant şi „rău" din filmele noastre (vezi *Porto franco*, vezi *Lupeni 29*) şi un admirabil campion al lucidităţii. Actor care gîndeşte cu tot ce e fiinţa lui, comunicînd senzaţii obiectelor pe care le atinge, el izbuteşte un maximum de performanţă atunci cînd îşi însoţeşte gestica inimitabilă, harul său natural, de un rol scris cu spirit. În *Străinul* (meritul este, desigur, al lui Titus Popovici în primul rînd), Fory Etterle interpretează cu eleganţă şi umor rolul părintelui Potra. Deşi incriminat de fabula filmului, pe cale de a avea o influenţă nefastă asupra tinerilor dezorientaţi de răscrucea de timp în care trăiesc, părintele Potra nu e niciodată caricatural, dimpotrivă, în multe momente, datorită superiorităţii lui intelectuale, el ne captează uneori simpatia. El reprezintă nu numai mecanismul religios, alcătuit cu minuţie pentru a domina, pentru a împinge spre morbiditate conştiinţa umană, nu e nici clasicul popă plin de păcate, gurmand şi beţiv din proza clasică, ci e un reprezentant modern al lumii burgheze, un apărător al unei vechi ordini căreia de fapt îi înţelege şubrezenia. Potra are adevărate repulsii biologice faţă de notabilităţile oraşului, laşe şi îngîmfate, proaste şi atemporale şi simte, întîiul, aerul — mortal pentru el — al unei noi epoci. El se retrage în anacronica lui sutană ca într-un castel nelocuit, cu ziduri sparte, dar are o nobleţe şi o voluptate chiar, a sfîrşitului, a degradării.

Cu acest rol, Fory Etterle a izbutit o adevărată creaţie şi nutrim speranţa că regizorii noştri îl vor chema în filme pe măsură. Credem, de asemenea, că actorul va refuza — îi cunoaştem scrupulozitatea profesională — filmele cu apariţii pur decorative, în care nu i se îngăduie să încerce şi *altceva*.

Adevărat actor de film, Fory Etterle poate ataca marile roluri, realizînd poate rolul carierei, dînd înfăţişare (şi glas, şi gînd) unor personaje cu totul contrare celor pe care le joacă azi.

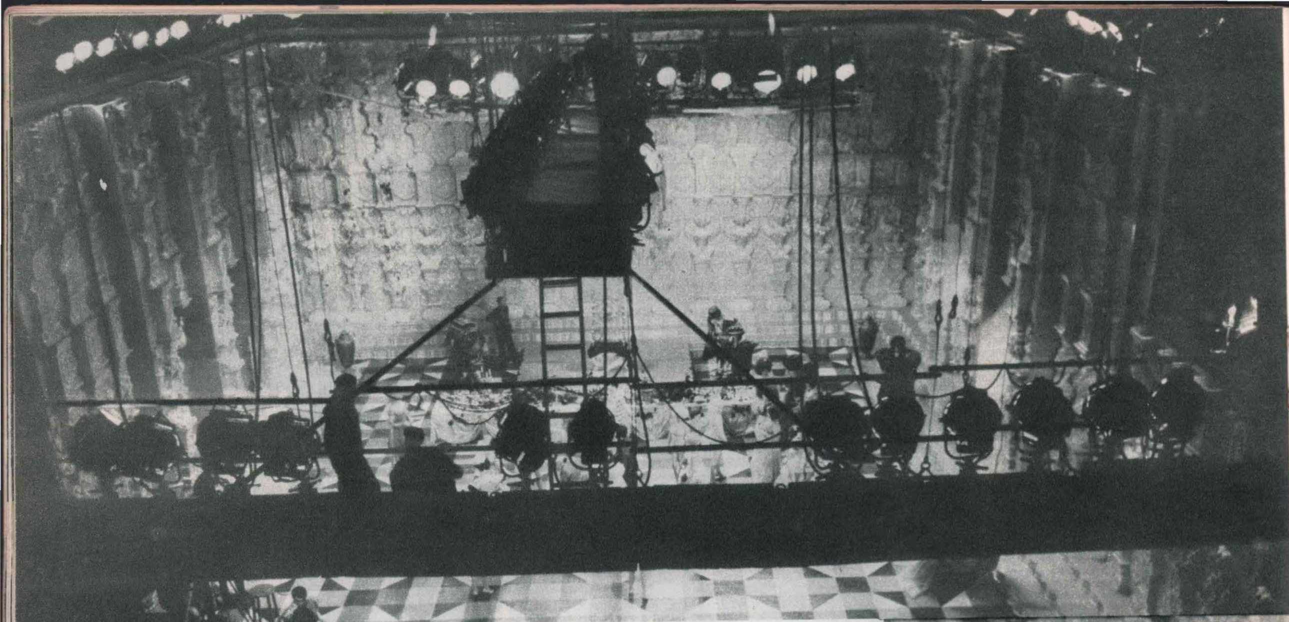
Ştefan VALERIU



Fory Etterle în scena memorabilă a masacrului din Lupeni '29.

Filmul poliţist, una din vocaţiile sale (Portretul unui necunoscut).

Unul din rolurile cele mai izbutite — părintele Potra din Străinul.



Înainte de începerea filmărilor, sub privirea critică a lui Gopo, scenograful Ion Oroveanu şi operatorul Gore Ionescu poartă o ultimă discuţie cu Cristea Avram (Spînu).



ŞANTIER

SCURTĂ ISTORIE despre HARAP ALB

Intervievat, Gopo derutează. Reporterul deprins cu acele replici pline de modestă sfătoşenie care i se servesc în mod curent rămîne stupefiat cînd are un asemenea dialog:

— „Cum e scenariul noului dumneavoastră film?

GOPO: Nu e pus încă pe hîrtie, îl am însă în cap şi vă pot spune că va fi formidabil.

— Vorbiţi-mi despre secvenţa ics...

GOPO: Va fi monumentală, plină totuşi de poezie. Aşa ceva nu s-a mai făcut încă în filme de cinema.

— Interesant... Cum vi se pare materialul turnat pînă acum?

GOPO: Genial. Sigur, mai sînt necesare retuşuri, însă...

— Proiecte?

GOPO: Mai fac circa 10—12 filme în maniera asta realist-fantastică, după care trec la adevăratele nebunii. Apoi am o sumedenie de planuri: Comisia pentru dezarmare de la Geneva mi-a cerut un film de desen animat, iar pentru şahul Persiei voi executa la comandă o peliculă nouă despre basmul cu lampa lui Aladin..."

Dialogul imaginat mai sus e numai pe jumătate neverosimil, fiindcă Gopo dă asemenea răspunsuri. Fiindcă Gopo se joacă. Am plecat la Buftea pentru a-l ruga să-mi vorbească despre noul său film *Harap Alb* şi — uimire! — am avut surpriza să stau de vorbă cu un Gopo de loc monumental (în ciuda staturii), răguşit, gripat, crispat, nefotogenic, aspru cu sine, dornic nu atît de o spectaculoasă apariţie în presă, cît de o convorbire sinceră cu publicul, cu admiratorii lui, dar şi cu cei ce-l contestă.

□

— De ce *Harap Alb*?

GOPO: E o foarte veche dorinţă. Creangă m-a fascinat dintotdeauna. În urmă cu mulţi ani mi-am propus să fac un film despre Harap Alb în desen animat. Am desenat un maldăr uriaş de file albe...

— Şi?

GOPO: Am ratat, bineînţeles.

— De ce?

GOPO: Încercam imposibilul: voiam să-l povestesc pe Creangă cu mijloacele mele. Un alt proiect a eşuat şi el. Din cînd în cînd, lucrînd la filmele ştiute, îl reciteam, de fapt nu îl reciteam, ci îl descopeream de fiecare dată, pe Creangă. Anul trecut mi-am spus: gata, e timpul!

— De la ce premise aţi pornit?

GOPO: De la una foarte reală, că nu ştiu nimic despre Creangă şi despre basme în general. Sigur, am citit în copilărie marile legende. „Le

știm", dar majoritatea textelor care ne farmecă primii ani de viață sînt scrise de fapt pentru mai tîrziu, pentru înțelegerea adolescentului ori chiar a omului matur. Din păcate noi nu mai citim, cu ochii de acum, cu înțelegerea de acum, basmele vechi. Nu de mult, scenograful filmului nostru, Oni Oroveanu a fost „strîns cu ușa" de către niște amici, oameni foarte culți. „Cum vă îngăduiți, — i s-a spus — să faceți un film după Creangă? Știți voi cine e Creangă? Puteți traduce pe peliculă universul filozofic al lui Creangă?" La care Oni a răspuns: „Încercăm. E greu, desigur. Îți trebuie o imaginație formidabilă. De pildă, spuneți-mi voi, cum vi-i închipuiți pe doi dintre eroii basmului (deci filmului) nostru — Strîmbălemne și Sfarmăpiatră? Desenați-i!". Și amicii (între ei se găseau un teoretician al folclorului și un pictor de răsunător talent) s-au pus pe treabă. Au desenat un Strîmbălemne ciudat, o siluetă în forma unui copac uscat, răsucit, iar lui Sfarmăpiatră i-au făcut niște mîini ca niște excavatoare. „Frumos, a spus Oni. Voi, cunoscători ai lui «Harap Alb», ați omis un singur lucru: în basmul lui Creangă aceste două personaje fantastice *nu există*!". Episodul e concludent. Am intrat în Creangă, însoțit ca Dante, în Infern, de către Virgiliu, de George Călinescu. El m-a ajutat să cunosc și să-l înțeleg pe humuleștean. Am înțeles că nu pot face un film ilustrativ, că nu mă pot aventura nici într-o narațiune „pe marginea" basmului lui Creangă, ci că trebuie să mă situez într-o stare de creație, de inspirație proprie artistului și să parcurg, cu aparatul de filmat în mînă, drumurile lui. Am înțeles că „invențiile" filmelor mele de pînă acum, artificiile care au făcut deliciul spectatorului nu sînt comparabile în nici un chip cu sublimele „țărănii" ale lui Creangă. O metaforă Ion Creangă nu poate fi mutată pe film printr-o metaforă Ion Popescu, aici e imperios necesar un proces de transfigurare emoțională. Tot ce „scornesc" cu de la mine putere e cu strictețe potrivit atmosferei lui Creangă. Filmul solicită însă din prima bobină, complicitatea spectatorului. E vorba, bineînțeles, de o convenție...

— În prea multe interpretări moderne ale basmelor (teatru ori film) convenția e înțeleasă rudimentar. De pildă, eroii își divulgă intențiile, comentează acțiunea, singura „noutate" constituind-o, să zicem, faptul că împărații au bărbi din polietilenă și coroane de plexiglas, iar cavalerii se bat cu linguri de supă...

GOPO: Cred că m-am ferit să fac asta. La mine, convenția e una: eroii știu — ca în mitul oedipian — episoadele de viață pe care le vor trăi, totuși speranța că vor mai întîlni și altceva, că destinul poate fi modificat, îi face să nu se clintească din drum, în fața bucuriei ori a durerii. Omenește, ei „uită" la un moment dat basmul, atmosfera e credibilă, în plus, identitatea fiecărui personaj a fost riguros stabilită, astfel încît putem alcătui adevărate biografii ale unor tipuri care traversează basmul numai în treacăt. Am făcut investigații polițiste. Spînului, i-am zis: Cine ești dumneata, domnule? ce sînt părinții dumitale, unde dormi, ce mănînci, ce urmărești cu adevărat? Să-l ucizi pe Harap Alb? L-ai avut „în mînă" și n-ai



Printre actorii care își dau concursul la transpunerea cinematografică a lui Harap Alb se află și cunoscutul actor Emil Botta. Fotoreporterul l-a surprins într-o atitudine expresivă în timpul turnării unei scene din film.

Înainte de începerea filmărilor, sub privirea critică a lui Gopo, scenograful Ion Oroveanu și operatorul Gore Ionescu poartă o ultimă discuție cu Cristea Avram (Spînu).





aparenta ordine a meseriaşului care-şi anticipează poantele, ci verva spontană pe care numai platoul o stimulează. Aşa, în momente de acalmie, între două secvenţe, cînd eroii se dezbară de rol şi devin cu totul fireşti, „îmi vin" idei şi caut să le fixez. Iar de scris... eu nu „ştiu" să scriu decît desenînd ori filmînd. La *Harap Alb*, foarte multe soluţii pe care nici nu speram să le găsesc mi s-au oferit, singure, în clipele cele mai banale.

— Nu vi se pare că urmărind ilustrarea prea multor idei, riscaţi să înceţoşaţi mesajul filmului?

GOPO: M-am gîndit la asta. Repet, nu încarc naraţiunea. Am ratat *Paşii spre lună* în dorinţa de a spune „totul". Sînt mai modest acum.

— Vă mulţumim, Gopo şi vă urăm un film pe măsura prestigiului de care vă bucuraţi. Nu vă mai reţinem: vă aşteaptă platoul de filmare.

GOPO: Nu filmez azi. Mă duc acasă. Am de citit.

— Ce anume?

GOPO: Un basm... „Harap Alb".

□

Sîntem siguri că Gopo e pe cale să-şi îmbogăţească şi să-şi revizuiască mijloacele de expresie cu sobrietatea şi crisparea firească a omului care se străduie să ***vadă idei*** **(vers al lui Camil Petrescu). El nu l-a mai reamintit pe Gopo din trecutele convorbiri. Iată o mică listă a expresiilor neutilizate în interviul acesta: unic, nemaipomenit, festivaluri, premii, Cannes, glorie etc... (Etc. ne aparţine).**

A fost o scurtă istorie despre Harap Alb de foarte bun augur pentru... Gopo.

Gheorghe TOMOZEI





făcut-o. Să-i iei tronul? Nu. Atunci? Am aflat că acest spîn (pe care nu înţeleg de ce l-aş fi făcut dizgraţios) urmăreşte o subtilă răzbunare. E şi el fiu de crai şi potrivit dorinţei de a-i pedepsi pe ucigaşii (probabili) ai tatălui său, el alcătuieşte planuri de shakespeareană viclenie. Uneori, un singur detaliu ne-a făcut să imaginăm „biografii" complete, indispensabile filmului, nu neapărat necesare în textul literar. Am încercat apoi să situăm în timp povestea noastră, în timpul istoric concret. Am avut multă bătaie de cap şi cu veşmintele eroilor. E greşit să ni-i închipuim totdeauna în costumaşe naţionale ca în serbările şcolare de sfîrşit de an, cu căciulă de ciobănaş şi opincuţe tradiţionale. Eroii tuturor basmelor lumii au în „stăpînire" pămîntul întreg. Ei nu aparţin în exclusivitate vreunuia dintre popoare, miturile migrează fabulos şi — cred eu — feţi-frumoşii poveştilor nordice, germanice, balcanice sînt îmbrăcaţi cam la fel. Personajele fantastice vor fi în filmul meu *oameni* în primul rînd. Însuşirile lor ieşite din comun nu sînt monstruoase, nu sperie, ţin de grotescul metaforei populare, de capacitatea poporului de a fantaza. Am descoperit în cele mai aparent banale fraze ale lui Creangă uluitoare relaţii cu dramaticul context al basmului (de fapt nuvelei) în cauză. El spune, de pildă, cu dezinvoltura geniului: „Una e una şi două sînt mai multe" şi în virtutea logicii matematice, „nevinovata" zicală capătă semnificaţii exacte, umorul lui Creangă nu e niciodată de divertisment, fără implicaţii, ci ţinteşte cu precizie sensuri, împinge imaginaţia noastră, ne sileşte să-i împrumutăm modul de a vedea lumea.

— Poate că nici un film turnat pînă acum de dumneavoastră, Gopo n-a fost atît de minuţios elaborat.

GOPO: Şi la niciunul n-am avut atîta temei.

— Dar dacă filmul nu „iese"? Încercarea e riscantă, nu e o ecranizare, nici un film propriu, în plus, nu e vorba de oglindirea stilului unui scriitor, ci de răsfrîngerea a ceea ce constituie miracolul literaturii noastre folclorice. Conceput astfel, *Harap Alb* e aproape un film documentar: el trebuie să-şi asigure riscul investigării temerare a preistoriei noastre spirituale, el vorbeşte despre pămîntul romînesc, despre profilul sufletesc al omului din vechime, despre ceea ce, temperamental, s-a păstrat, din generaţie în generaţie şi a ajuns pînă la noi. *Harap Alb* e operă de arheolog. *Harap Alb* e operă de scafandru.

GOPO: Filmul trebuie să iasă. Spun asta fiindcă sînt însoţit de o echipă admirabilă; spun asta fiindcă urmăresc reflectarea unui conţinut major de idei.

— Se spune că începeţi turnarea filmelor fără a avea definitivat scenariul literar, că nu „ştiţi" ce se va întîmpla de la o secvenţă la alta.

GOPO: Am pentru toate filmele scenarii, decupaje...

— Dar se mai spune că ele sînt total eliptice, că nu pot fi „citite".

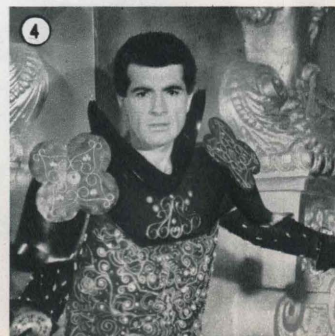
GOPO: Poate nu mă exprim eu ca lumea. Însă modului meu de a vedea filmul îi e propriu nu

Florin Piersic, interpretul seninului şi încrezătorului Harap Alb.

Flămînzilă înconjurat de slujitori mascaţi, e necăjit că nu-şi poate astîmpăra foamea eternă.

Acest pămînt ars este bineînţeles teritoriul lui Setilă.

Se pare că, în sfîrşit, Spînu va plăti pentru toate fărădelegile sale.



Cronica DOCUMENTARULUI

PASTELUL ECRANIZAT

Filmul realizat de Radu Hangu, după un scenariu de Paul Anghel, și-a propus să fie o evocare a Mirceștilor, așa cum apar în „Pastelurile" lui Vasile Alecsandri.

El ar fi avut, în linii mari, două posibilități de a se dezvolta. Fie ca o transpunere cinematografică a pastelurilor (în nici un caz o ilustrare a lor), fie ca un film de evocare, un documentar poetic, în care elementul precumpănitor să fie atmosfera. Nici una din cele două căi nu este însă suficient adîncită de realizatorii filmului.

Tocmai într-un film inspirat de pasteluri, peisajul este cel mai vitregit. În descrierea luncii din Mircești, în zugrăvirea iernii, filmul este lipsit de personalitate. Imaginile sînt fără individualitate, excesiv ilustrative. Ele nu se leagă într-un tot armonios, apt să redea poezia locului. În toate peisajele, ceea ce lipsește filmului este tăcerea, liniștea nesfîrșită și nu lipsită de dramatism, acea liniște a luncii pe care a cîntat-o poetul: „O pătrunzătoare șoaptă umple lunca, se ridică /Ascultați! Stejarul mare grăiește cu iarba mică..." Exemplu concret: în imagine, un apus de soare pe apa Siretului. Aș fi vrut să privesc mult, să ascult susurul apei, vîntul ușor, să aud liniștea locurilor. Dar comentariul, făcînd parcă paradă de erudiție se repede, ca într-un concurs „Cine știe cîștigă", anihilind imaginea cinematografică: „Rîul luciu se-ncovoaie sub copaci, ca un balaur..."

Aparent fidel pînă la detalii față de imaginea literară a textului, regizorul elimină de fapt din poezie de multe ori tocmai elementele cele mai plastice. De pildă, invazia „luntrii vînătoare" în baltă; există în poezia „Balta" un admirabil simț cinematografic de succesiune static-dinamic, pe care regizorul în mod inexplicabil nu-l utilizează, deși ar fi putut surprinde aici trecerea de la liniștea aparent definitivă la agitația speriată, cu stridențe sonore, a vieții tulburate a bălții. În locul acestei imagini, filmul ilustrează tern și neinteresant o singură strofă.

E adevărat că nu era obligatorie o transcriere cinematografică integrală a pastelurilor. Se poate presupune că poezia l-a interesat pe regizor doar ca un comentariu sonor. Lăsînd la o parte faptul că acest lucru e o eroare, pastelurile fiind prin excelență poezii picturale, ar trebui să găsim în acest caz poezie în filmul însuși, independent de vers. Ceea ce ar fi făcut pelicula mai interesantă și mai artistică ar fi fost sugerarea sentimentelor poetului, redarea stării emoționale specifice, care a generat pastelurile. Să ne gîndim numai la atmosfera de vrajă, la cadrele lungi, la ritmul lent, la contrapunctul muzical, la tăcerile din *Poveste din Louisiana* a lui Flaherty. Nimic din toate acestea, filmul fiind — cu cîteva excepții — zgomotos și exterior.

Restrîns la spațiul închis al conacului poetului (problema selecției imaginilor fiind mai mult sau mai puțin rezolvată de limitarea cadrului), regizorul se mișcă evident mai bine. În aceste secvențe întîlnim de fapt și cele mai bune momente ale filmului. Aici, utilizarea aparatului ca personaj constituie o reușită; el introduce pe spectator într-o atmosferă de căldură și de intimitate. Dar, ca și în alte părți, regizorul este inegal, trece prea ușor peste elementele atmosferei așa cum ne-au fost sugerate de către poet. Un pastel descrie „cadrele aurite care apar misterios" sub „palida lumină a focului". Poetul vede în flacăra albastră a căminului „în zbor fantastic, a poveștilor minuni". În loc să încerce să redea acest „misterios", acest joc de umbră-lumină, de forme stranii, regizorul filmează simplu, în plan-detaliu, gura sobei în care ard cîteva lemne. Astfel, sentimentul poetic este neglijat și de astă dată, emoția este diminuată și nu sporită de imaginea filmului care lasă nefolosite resursele evidente ce ar fi putut fi sesizate.

Radu GABREA



Meridiane

Într-o frumoasă dimineață de vară

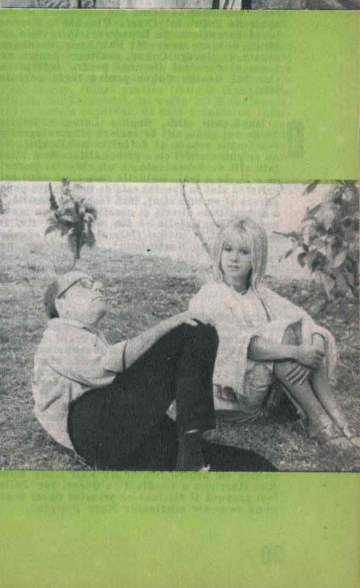
este titlul ultimului film realizat de francezul Jacques Demray după romanul scriitorului de romane polițiste și de aventuri, James Hadley-Chase. Protagoniști: Jean-Paul Belmondo, Sophie Daumier și debutanta Géraldine Chaplin.

Jean-Paul Belmondo încarnează un aventurier, un „blouson noir", care împreună cu încîntătoarea sa soră, Sophie Daumier, trăiește din expediente și șantaje pe Coasta de Azur. De partea cealaltă a Mediteranei, la Malaga, se găsește o adolescentă miliardară (Géraldine Chaplin). Într-o frumoasă dimineață — evident de vară — Belmondo, la ordinele unui gangster „first class" (Akim Tamiroff) se duce s-o răpească pe tînăra și bogata fecioară, în speranța unei răscumpărări copioase. Numai că tînărul bandit se îndrăgostește de victimă și, cum e și firesc, pînă la urmă se întoarce împotriva bandei din care face parte.

„În tot timpul povestirii cinematografice, o sabie a lui Damocles va sta suspendată deasupra capetelor personajelor", spune Jacques Demray, „dar tonul pe care am vrut să-l dau filmului este cel al unui umor ironic și mușcător, fără a cădea de fapt în comedie".







Julie Andrews (S.U.A.) şi Rex Harrison (Anglia) au obţinut

Şi-au disputat OSCAR-ul

Vi-i prezentăm pe cei 10 candidaţi propuşi pentru Marele Oscar 1964. Academia naţională de cinematografie din S.U.A. a decernat premiul pentru cea mai bună interpretare feminină actriţei Julie Andrews, protagonista filmului *Mary Poppins* (S.U.A.). Oscarul masculin a fost acordat actorului englez Rex Harrison pentru rolul jucat în filmul american *My Fair Lady*

1 Cînd i s-a anunţat lui Richard Burton că tatăl lui a murit, el a întrebat: Care? Întrebarea e legitimă. Al 12-lea fiu al minerului velş Richard Jenkins e şi fiul adoptiv al profesorului Burton, care a intuit şi cultivat în micul său elev talentul care-l va face celebru. Bursier la Oxford, elev aviator în timpul războiului, Burton debutează la Londra, după război, în Coriolan de Shakespeare. „După Burton, niciun actor conştient nu va mai îndrăzni să joace acest rol" a spus Sir Laurence Olivier. Într-o seară la „Old Vic", pe cînd îl interpreta pe Hamlet, Burton vedea în sală un bătrîn care recita textul o dată cu el. Era Churchill. În fiecare stagiune asista la primul act din Hamlet şi apoi pleca. De data aceasta rămăsese pînă la sfîrşitul piesei.

Pasiunea lui Burton este teatrul. Dar începe să facă şi film: Verişoara mea Rachel, cu Olivia de Havilland, Tunica cu Jean Simmons, Musonul, cu Lana Turner, Cleopatra în care Mankiewicz rescrie pentru el scenariul, Nopţile Iguanei, în regia lui Huston. Rolul episcopului din Becket i-a adus şi candidatura la „Oscar". acestui mare actor, a cărui nobilă figură bărbătească, inteligentă şi amară, violentă şi chinuită, n-o poate uita niciunul dintre spectatorii care l-au văzut în Priveşte înapoi cu mînie.

2 Irlandezul de 30 de ani Peter O'Toole, al cărui debut pe ecran acum trei ani, în Lawrence al Arabiei a stîrnit atîta vîlvă, e format, ca şi Richard Burton, la înalta şi severa şcoală a teatrului shakespearean. Strălucita echipă O'Toole — Burton a susţinut pe ecran în Becket rolurile care pe scenă au fost interpretate de Laurence Olivier şi Anthony Quinn. Şi ambele realizări, cea a lui Becket (Burton) şi cea a regelui (O'Toole), au fost propuse pentru Oscar.

Presa, foarte laudativă cu amîndoi, indicase drept favorit pe O'Toole.

Cînd vorbeşte de film, O'Toole nu încetează laudele la adresa partenerului său. „Becket"? Am avut plăcerea să-l turnez cu Richie. Nimeni n-ar fi putut juca rolul lui Becket aşa cum a făcut-o Richie. E magnific!"

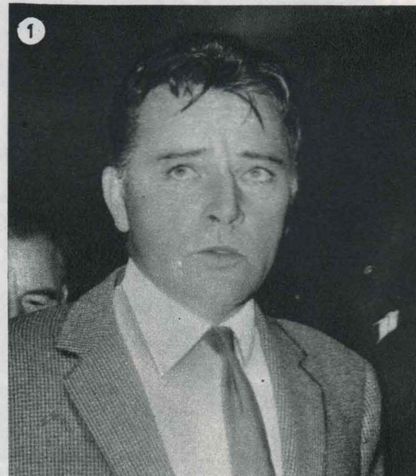
Se spune că nu există actor mai puţin influenţat de reuşită şi celebritate ca el. „Găsesc absurdă tendinţa de a-i transforma pe artişti în catedrale, spune el. Sînt un actor, nu o imagine, pioasă sau nu. Şi îmi cîştig pîinea cea de toate zilele, cu sudoarea frunţii".

3 Rex Harrison a urcat planşeele teatrului la 17 ani şi de-abia la 39 de ani a apărut pe ecran în Citadela lui King Vidor. Primul mare succes l-a obţinut însă în Major Barbara, ecranizarea piesei lui Shaw în care a dat adevărata măsură a personalităţii sale tipic britanice, a „gentlemanului" care ştia să se privească pe sine însuşi cu umor. Succesele sale i-au adus contracte importante la Hollywood unde a turnat printre altele Fantoma şi Mrs. Muir, în regia lui Joseph Mankiewicz. Printre realizările sale recente amintim pe aceea din Cleopatra în care apare în rolul lui Cezar. Din 1957, Harrison joacă încontinuu pe Broadway, în revista muzicală de mare succes My Fair Lady recent ecranizată de George Cukor, realizare pentru care i s-a şi decernat Oscarul pentru interpretare (iar lui George Cukor pentru regia aceluiaşi film).

4 După cum ştim, Sophia Loren a împlinit 30 de ani şi 15 ani de carieră cinematografică. S-a impus repede şi definitiv publicului. Nici nu se putea altfel cu o personalitate de o vitalitate atît de debordantă,ca un chiot al bucuriei de a fi, de a trăi. Rolurile care i-au adus celebritatea sînt în special cele de femeie din popor, gureşă şi cu bun simţ, fără fasoane, cinstită, de o senzualitate directă şi nesofisticată, ca mama-natură. Realizările ei din Căsătorie italiană şi Ieri, azi şi mîine (filmul-scheci, adevărat recital Loren-Mastroianni, despre care ne-a informat pe larg corespondentul nostru, Enrico Rossetti), au făcut-o pe această mare virtuoasă să fie printre puţinele favorite ale Oscarului.

5 Mary Poppins sau Julie Andrews? Pentru spectatorul filmului Mary Poppins numele eroinei suferă o ciudată osmoză cu cel al interpretei Julie Andrews. Această uimitoare persoană care cîntă, dansează şi joacă la fel de bine, a fost atît de apreciată pe Broadway pentru creaţia din „My Fair Lady" (comedia muzicală realizată după „Pygmalion" al lui Shaw şi în care apare alături de Rex Harrison) încît în unanimitate presa americană şi engleză au găsit lipsit de sens faptul că în film nu a fost distribuită Julie Andrews, ci — de altfel o concurentă fermecătoare — Audrey Hepburn.

În orice caz Julie Andrews şi-a luat revanşa: se ştie că pentru filmul My Fair Lady numai Rex Harrison a candidat la Oscar. Iar Julie a fost propusă şi distinsă cu premiul Oscar pentru noua comedie muzicală: Mary Poppins.









premiul OSCAR 1964 pentru interpretare





6 „Noua Bette Davis" — aşa e denumită Anne Bancroft. Comparaţia nu se referă la temperament artistic, nici la asemănarea fizică, ci la forţa talentului celor două actriţe americane de generaţii diferite. Frumoasa brunetă s-a născut la New-York în 1931 dintr-o familie de emigranţi italieni. (De altminteri numele ei real e Anne Italiano). A debutat la televiziune. A urmat cursurile Academiei de artă dramatică. Primul rol: în Don't Bother to Cnock alături de Marilyn Monroe. A muncit mult pînă să ajungă vedetă. În filmografia ei se numără şi filme de aventuri istorice (Comoara Condorului de aur, Demetrius şi gladiatorul), De-abia creaţia din Miracol în Alabama (1962) a consacrat-o. Iar emoţionanta realizare din Mîncătorul de dovleac, jocul ei de o sobră naturaleţe, a făcut-o să apară printre actriţele propuse la Oscar.

7 Ca să turneze istoria ciudată a Doctorului Strangelove, regizorul Stanley Kramer a făcut apel, de nu mai puţin de trei ori, la Peter Sellers. Într-adevăr, în Dr. Strangelove, Sellers joacă concomitent rolul unui ofiţer al aviaţiei britanice, al preşedintelui Statelor Unite, şi al unui savant atomist fascist. Pentru performanţa sa din acest film Sellers va candida la premiul Oscar 1964. Dar cunoscutul actor este un veteran al interpretărilor paralele: chiar în filmul său de debut, Let's go crazy a deţinut nu mai puţin de cinci roluri — dintre care unul era Groucho Marx.

Dar la ce nu te poţi aştepta de la acest as al scenei care şi-a făcut debutul la vîrsta de... patruzeci şi opt de ore, alături de părinţii săi, comedianţi ambulanţi!

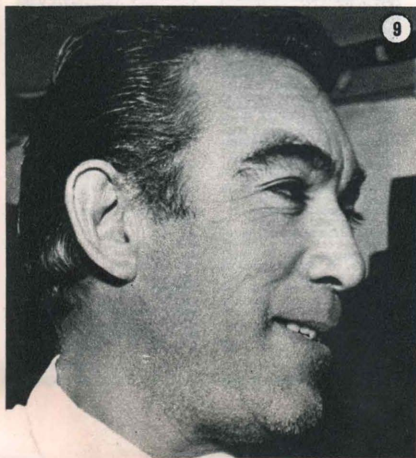




8 Perseverentă şi foarte muncitoare, Kim Stanley şi-a cucerit, treaptă cu treaptă, locul care o apropie de Oscar.

Originară din New Mexico, educată în Texas, Kim Stanley a fost rînd pe rînd chelneriţă, manechin, membră într-o trupă de actori, elevă la faimosul Actor's Studio condus de Elia Kazan şi Lee Strassberg. Pe scenă devine din ce în ce mai cunoscută şi reuşeşte să obţină Premiul Pulitzer pentru realizarea din Picnic. Se impune tot mai mult şi la Televiziune unde, în 1963, cîştigă „Oscarul" T.V., Premiul Emmy. Îşi face debutul cinematografic în filmul american Zeiţa, care-i aduce o „Academy Award". Cu rolul Myrei, a psihopatei mediu profesionist din Şedinţă dintr-o după amiază ploioasă, Kim Stanley a atacat marele Oscar cinematografic.

9 După ce decenii în şir a susţinut roluri de mîna a doua, în filme de mîna a doua, Anthony Quinn a devenit un actor de prestigiu, graţie lui Kazan şi vedetă internaţională graţie lui Fellini. Născut în Mexic în 1915, dintr-un tată irlandez şi o mamă mexicană, interpretul folosit cel mai adesea ca personaj pitoresc indian sau chinez atrage brusc atenţia asupra sa în 1952, la 37 de ani, cînd obţine Oscarul pentru actor neprotagonist în Viva Zapata a lui Kazan. A urmat La Strada lui Fellini, al 57-lea film al său. Şi de atunci „calea" afirmării îi e deschisă. Un alt „Oscar" pentru actor neprotagonist — rolul lui Gauguin în Van Gogh (1956), rolul lui Quasimodo în Nôtre Dame de Paris, westernuri ca Ultimul tren din Gun Hill, documentare ca Urme Albe, drame politice ca Behold a Pale Horse, roluri exotice (Gingis Han), şi, în sfîrşit, Zorba-grecul, în regia lui Kakoiannis, rol cu care a candidat, de data aceasta ca interpret principal, la „Oscar". Iată cîteva din momentele carierei acestui interesant actor de compoziţie, interpret al unor personaje în special instinctuale, brutale, limitate, în care licăreşte însă scînteia umanităţii.





10 În catalogul actorilor americani, Debbie Reynolds e cotată printre „marile vedete ale ecranului american".

Avea douăzeci de ani cînd i s-a încredinţat rolul titular din Cîntînd în ploaie (1952). Drăgălaşă şi „copil cuminte", proaspătă absolventă a unui concurs de frumuseţe a ştiut să devină mai mult decît tipul consacrat de păpuşă care, dacă apeşi un buton, cîntă, dansează, ori surîde cu gropiţe. Şi-a impus rapid un „tip" al ei, de ingenuă curajoasă şi foarte răzbătătoare, de o inocenţă dezarmantă în tenacitatea ei. Iar dacă a fost propusă pentru Oscar datorită creaţiei ei din mediocra comedie muzicală Molly Brown nu se scufundă e pentru că reuşeşte nu numai „să nu se scufunde" ea, dar prin jocul ei dinamic să salveze barca greoaie chiar a unui „kolosal" de mucava.

Dragoste cu un om absolut străin

(Love with the proper stranger)
(Film S.U.A.-1964)
Regia: Robert Mulligan. Scenariul: Arnold Schulman. Interpreți: Natalie Wood, Steve Mc Queen, Edie Adams.





FOTO 1 — „Cît de fericită sînt" — își spune radioasă Angie (Natalie Wood). Rocky mă iubește. Mi-a spus-o. Și eu îl ador! Cîntă așa de frumos la banjo. Și e „bine", ca un adevărat erou din „comicsuri".
FOTO 2. — Numai că pentru „eroul" nostru, Angie nu e decît una din numeroasele cuceriri de o zi, cărora nu le dădea importanță. Leneș, duce o viață dezordonată, cu prietene de aceeași teapă cu el, ca Barbie. (Steve Mc Queen și Edie Adams).
FOTO 3. — Cînd Angie vine să-i spună că așteaptă un copil, Rocky se îngrozește. Aproape că nu-și amintește de fetișcana aceasta, timidă și naivă. Angie însă face parte dintr-o familie de emigranți italieni, cu un spirit







de familie foarte dezvoltat, care nu ia ușor astfel de întîmplări. Cu frații ei nu e de glumit. Spre ușurarea tuturor, Rocky consimte să se însoare cu sora lor. Un happy-end convențional — veți spune, dezamăgiți. Dar, cu aceasta, „povestea de dragoste" nu s-a sfîrșit. De fapt, de-abia de acum începe.
FOTO 4. — Spre mirarea tuturor, și în primul rînd a plictisitului pretendent, Angie refuză să se căsătorească cu acest bărbat care n-a iubit-o și n-o iubește. S-a mințit singură, crezînd că e îndrăgostită de un om, care, în fond, îi e complet străin. E hotărîtă să-și crească singură copilul. Muncește, trăiește liniștită printre vechii ei prieteni.
FOTO 5. — Regizorul (Robert Mulligan) n-a putut rezista tentației ieftine de a complica acțiunea, împingînd-o spre melo, prin introducerea unui nou personaj: al îndrăgostitului fidel, care acceptă să se căsătorească cu fata-mamă și să-i înfieze copilul. Și estompînd oarecum adevărata dramă — a lui Rocky, care începe să respecte și să iubească fata aceasta mîndră, și a lui Angie, care începe abia acum să-l cunoască și să-l iubească. Ați înțeles, desigur, că în final se produce happy-end-ul mult așteptat.

TOKIO

CINEMATOGRAFIA JAPONEZĂ ÎN 1964 ■ DE LA PRĂPASTIE LA PUȚINĂ SPERANȚĂ ■

Shinobu Itomi

La sfîrșitul anului 1964, japonezii aveau multe motive să se plîngă, pe lîngă altele, din pricina cinematografiei.
„Cinematografia japoneză nici nu mai există", spuneau unii.
„Cinematografia japoneză trăiește agonia sistemului său de producție", afirmau alții.
„Dar ea se află totuși în pragul speranței", declarau cei indulgenți.
Poate — chiar sigur — că toate cele trei păreri sînt valabile, dar asta nu împiedică publicul să aibă într-adevăr pricini serioase să fie nemulțumit.

1

„Cinematografia japoneză nici nu mai există", vai! cît e de adevărat: Mizoguchi, Ozu, Gosho, Kinugasa... nu mai au succesori. Tînăra cinematografie le întoarce spatele. Chiar și Kurosawa, cel din 1964, nu mai seamănă cu autorul *Îngerului beat de viață*, al lui *Rashomon* sau al celor *Șapte samurai*. Cinematografia japoneză așa cum o înțelegeau clasicii își avea rădăcinile înfipte în tradițiile spectacolului japonez: kabuki sau mai ales shimpa, forme de teatru populare. Între un gest exprimat în kabuki, shimpa sau în filmul mut și realizările trecute ale lui Mizoguchi, Kinugasa sau Ozu exista o continuitate. Se schimbau doar ritmul și tehnica de exprimare, dar gestul în sine și inspirația se regăseau. Astăzi nu a mai rămas nimic din vechile tradiții, iar caracteristica esențială a noii cinematografii japoneze este fără îndoială lipsa inspirației naționale, rădăcinile sale nu-și mai trag seva din tradiția spectacolelor folclorice. Autorii „moderni" nici nu mai cunosc repertoriul și tehnica spectacolelor clasice. Ei s-au format la școala filmelor străine, au asimilat tehnica străină, au vrut cu tot dinadinsul să intre în „curentele" internaționale.
În majoritatea cazurilor ei nu-și mai caută subiectele în literatura și viața japoneză. Au căzut — voit probabil — victimele tuturor influențelor din afară, au asimilat o problematică care nu are nimic comun cu Japonia japonezilor. Pentru acești tineri, a face un film înseamnă de cele mai multe ori o încercare de a da o lovitură. Toți știu că locul e liber, că publicul așteaptă un realizator, așteaptă să vadă filmele *sale*. Și atunci tinerii se îmbrîncesc, se copiază, se imită, se supralicitează și... decepționează.
Filmele lor nu se adresează publicului, ci unei fracțiuni din public, tineretului pe care-și închipuie că-l descrie, pentru că majoritatea acestor realizatori se vor tineri (deși rar găsești unul sub 35 de ani) și „inovatori". Numai că întreaga lor concepție despre tineret și gusturile lor sînt false și de aceea pedalează pe ceea ce cred ei că le place tinerilor: violența, masochismul, erotismul și chiar sadismul.
De ce acest gen de subiecte și nu altele?

2

„Pentru că sistemul de producție își trăiește agonia". Sistemul de producție este cel al imenselor societăți, al trusturilor, în care cei „Mari" controlează, totul, de la producție pînă la săli. Cînd cinematografele au început să-și piardă din spectatori (prin anii 1959—1960) societățile, deși și-au menținut ritmul de producție de două filme pe săptămînă fiecare, au luat exemplul

CAIRO: Corespondenţă de la Mary Ghadban

fişa de actor DOLORES DEL RIO



Dolores Del Rio în ultimul film al lui John Ford, Cheyenii..

Dolores Del Rio, pe numele ei adevărat Dolores Asunsolo, s-a născut la Durango, în Mexic. A studiat canto la Paris şi dansul la Madrid. La 18 ani s-a înapoiat în patrie unde după puţină vreme l-a cunoscut pe Edwin Carewe, unul din cei mai mari realizatori-producători americani ai filmului mut, care, impresionat de frumuseţea şi expresivitatea tinerei femei, i-a propus să apară pe ecran.

Debutul ei la Hollywood s-a produs într-un rol minuscul în filmul Joanna, dar consacrarea ca una din cele mai frumoase femei ale ecranului mut i-a adus-o Preţul gloriei. **A urmat apoi succes după succes:** Ramona, Carmen, Învierea, Evangeline. **Apariţia filmului vorbitor în anii 1929—1930 a dat o lovitură de graţie multor vedete „negrăitoare". Cu tot handicapul accentului ei englezesc, Dolores Del Rio a trecut cu succes examenul dificil al rolurilor vorbite, devenind actriţa preferată şi foarte apreciată a cinematografului sonor. După o perioadă de glorie hollywoodiană care a ţinut 12 ani, în 1942 Dolores Del Rio turnează** *Călătorie pe tărîmul spaimei* **alături de Orson Welles şi din motive expuse destul de vag, abandonează „cetatea filmului" şi se înapoiază în Mexic.**

Timp de 18 ani actriţa a refuzat cu încăpăţînare orice propunere venită de la Hollywood, jucînd în acest timp în filme turnate în Mexic, Europa şi America de Sud, şi pe scenele teatrelor din Mexic şi America Latină. La insistenţele realizatorului John Ford, Dolores Del Rio a acceptat nu de mult să turneze din nou în Statele Unite în filmul Cheyenii **în care interpretează rolul unei indiene, soţia răsculatului Gilbert Roland. Parteneri: James Stewart şi Carroll Baker.**

Dolores Del Rio a fost solicitată de multe ori să fie preşedinta sau vicepreşedinta juriilor festivalurilor internaţionale de film de la Cannes, Berlin şi San Sebastian, ca un omagiu adus nu numai renumelui de vedetă internaţională, dar şi gustului şi inteligenţei sale.

Mai notăm că Dolores este o pasionată arheologă iar colecţia sa de artă precolumbiană este cunoscută de specialiştii din lumea întreagă.

●

Interviul pe care l-am luat — cu toate greutăţile întîmpinate—„reginei Americii Latine", nu a fost lung. I-am putut pune doar puţine întrebări, pentru că actriţei nu-i place să dea declaraţii publice.

— V-am întîlnit acum cîţiva ani la San Sebastian...

— Eram preşedinta juriului Festivalului din 1961. De altfel mărturisesc că este festivalul meu preferat: îl consider foarte serios, cu premii acordate cu multă judiciozitate. Să nu credeţi însă că părerea mea este dictată de faptul că uneori fac parte din juriu...

— Aţi revenit la studiourile din Hollywood după o absenţă de aproape două decenii. Ce v-a determinat să-l abandonaţi şi...

— Iată o întrebare care mi-a fost pusă de zeci de ori şi la care am reuşit să nu răspund — cum bine socoteaţi — aproape două decenii. O să vă mărturisesc totuşi că vreau să-mi aleg scenariile şi nu vreau să accept pretenţiile — uneori stupide — ale producătorilor americani. Această libertate o am în Mexic. Dar mai bine să vă spun de ce am venit în Egipt: ca să văd piramidele şi să asist la premiera filmului lui John Ford Cheyenne Autumn, **în care joc.**

— După cîte ştiu, majoritatea filmelor dvs. le-aţi turnat alături de operatorul Figueroa, colaboratorul preferat al lui Luis Bunuel şi al altor mari realizatori de renume mondial. Unde lucrează el în prezent?

— Într-adevăr, Figueroa este un operator de geniu. A obţinut 14 Oscaruri internaţionale. Ne-am înţeles întotdeauna admirabil şi nu voi uita niciodată colaborarea noastră la filmul Maria Candelaria, **de pildă, unde după părerea mea, el era singura vedetă care nu a dezminţit aşteptările. Ultimul său film a fost** Nopţile Iguanei **de John Huston. Acum dacă nu mă înşel, lucrează cu Bunuel la ultimul său film,** Simion din deşert.

— Ce proiecte aveţi după înapoierea în Mexic?

— Să fac teatru.

Hollywood-ului şi au încercat să „agaţe" spectatorii dezvoltînd tehnica filmului: ecranele au devenit mai largi, sunetul stereofonic, iar colorul e obligatoriu.

Pe măsură ce numărul spectatorilor scădea, sub pretextul că oferă filmului ceea ce televiziunea nu era în stare să dea micului ecran, cinematografia japoneză a urmat calea — devenită normală — de a „umple ochii şi urechile". Numai că preţul producţiilor creştea, iar spectatorii continuau să scadă, ceea ce a determinat urcarea costului biletelor de intrare în sălile obscure. Rezultat inerent: spectatorii s-au „topit" de-a binelea. Şi cum producătorii nu sînt făcuţi să gîndească inteligent, în loc să se întrebe ce îi împinge pe spectatori să dezerteze din sălile de cinema, ei au ajuns la concluzia că publicul greşeşte şi pentru a demonstra acest „adevăr" au decis să-l uimească, să-l epateze.

Considerînd că surpriza ecranului lat şi a stereofoniei nu este de ajuns şi punînd succesul filmului italian *Mondo cane* pe seama cruzimii redate pe peliculă (nici nu se putea ca ei să tragă o altă concluzie din acest admirabil film), producătorii japonezi au hotărît ca de aici înainte benzile lor cinematografice să fie crude şi şocante, evident însă pe ecran lat, în culori şi cu efecte sonore. Mă întreb dacă aceşti oameni se duc vreodată la cinema cu familiile lor!

Iar cum tinerii realizatori nu sînt decît nişte mercenari în solda producătorilor, ei execută ce li se comandă. Doar citirea titlurilor filmelor proiectate anul trecut te face să te cutremuri de groază.

Din fericire societăţile despre care vorbeam mai sus au început să facă afaceri proaste, din ce în ce mai proaste. Astfel încît...

3

„Cinematografia japoneză se află totuşi în pragul speranţei", pentru că treburile merg prost, numărul de filme produse anual a scăzut la jumătate (şi se prevede o continuare a diminuării), concedierile sînt din ce în ce mai numeroase (şi ar fi mult mai multe dacă n-ar exista sindicatele).

Şi mai este încă ceva: cei care cred cu adevărat în cea de-a 7-a artă demisionează şi se alătură celor — adevăraţii tineri — care, cu mijloace reduse şi cu mari greutăţi, realizează scurt-metraje valoroase despre Japonia şi viaţa japonezilor. Din păcate însă aceste filme nu pot ajunge încă la public, pentru că le este refuzat accesul în sălile de cinema. Dar autorii lor nu dezarmează. Ei continuă să creeze, iar noi continuăm să sperăm că vor pune bazele unei noi cinematografii japoneze, cinematografie a cărei primăvară a început să se arate în 1965, va da muguri în 1966 şi, sigur, se va desăvîrşi în cursul anului 1967..





Două imagini dintr-un film realizat de Seijun Suzuki.

Marile zăcăminte

U.R.S.S. (Mosfilm) 1964
Regia: Vasili Ordînski.
Scenariul: Gheorghi Vladimov.
Interpreți: Evgheni Urbanski, Inna Makarova.



FOTO 1. Un om și o mașină. Iată un peisaj modern prin excelență. Mașina lui Proniakin (Evgheni Urbanski) nu e desigur „ultimul răcnet" al tehnicii. Ba e chiar o basculantă veche, cu care eroul nostru trebuie să facă aproape de două ori mai multe drumuri decît colegii lui ca să transporte aceeași cantitate de pămînt. Dar s-a legat de ea. O îngrijește. Ea îl ascultă. Omul și mașina sînt împreună, mereu, pe același drum, de la șantier la noile zăcăminte. Dacă Ordînski și-ar fi împărțit filmul pe capitole, desigur că ar fi intitulat prima parte: „Pe drum". Monotonia acumulată, picătură cu picătură, se poate transforma în inversul ei, poate deveni halucinantă, dramatică. Sau poate fi, pur și simplu, obositoare. Îndîrjirea lui Proniakin e dramatică, pentru că se consumă fără să-și atingă ținta: încă nu s-a descoperit minereul de fier, dar el continuă să care cu basculanta lui tone și tone de calcar fără valoare.







FOTO 2. — Cine e Proniakin? A venit demult pe șantier. Un om închis. Zîmbește rar. Colegii nu-l iubesc. E ceva supărător în încordarea lui permanentă, în încleștarea lui cu intemperiile, cu zăcămîntul care nu vrea încă să-și dezvăluie bogățiile. Ei îl acuză că face totul pentru bani. Ca acum. Toți stau la cabană; s-a comunicat că drumul e periculos.

FOTO 3 — Cînd nu se fac transporturi, cîștigurile sînt mai mici. Proniakin a pornit singur. Obișnuitul drum, plicticosul drum, e acum un drum al calvarului, cu noroiul acesta gros și lunecos. Dar Proniakin merge, merge mereu. Un transport. Altul. Și escavatoristul descoperă, tocmai acum, minereul! Înfrigurat, încarcă, încarcă, mașina izbînzii șantierului. Dar, aproape de țintă, bătrîna mașină nu mai poate urca panta și se răstoarnă în rîpă. Proniakin e grav rănit.

FOTO 4 — În fond, ce fel de om e acest Proniakin? Întrebarea încă n-a căpătat un răspuns limpede. Poate o vom afla din frînturile de viață pe care și le reamintește pe patul spitalului. S-a căsătorit nu de mult. Soția sa (Inna Makarova) e ospătară. I-a scris acum și ei să vină pe șantier. A obținut casă, vor munci împreună. Soția a venit în ziua sărbătorii șantierului, cînd mașinile defilează cu încărcătura prețioasă. Dar Viktor e mort. Și a dus cu sine în mormînt cheia enigmei. Fusese într-adevăr un materialist abject? Fusese pasionat de meserie pînă la uitarea de sine? Sau, cumva, pe fondul meschin s-au grefat trăsături noi, nobile? Răspunsul este lăsat în sarcina spectatorilor.

MERIDIANE

Ciocîrlia



Pe cerul albastru zboară o ciocîrlie, al cărei cîntec vestește bucuria și libertatea, în timp ce pe pămînt bubuie tunurile și moartea pîndește la fiecare pas... *Ciocîrlia* este un nou film de război al cineastului sovietic Nikita Kurihin: epopeea a patru prizonieri dintr-un lagăr german. Cine sînt ei? Ivan — tanchist sovietic, un om de o voință neclintită, Piotr — soldat rus cu un caracter deosebit, Alioșa — tînăr naiv și sensibil și un francez tuberculos care a reușit să-și păstreze umorul și dragostea de viață. Ei reușesc să captureze un tanc și să ajungă într-un orășel unde sînt hăituiți pînă cînd Alioșa și francezul cad, iar Piotr se refugiază în munți. A rămas doar Ivan care se apără vitejește, hotărît să-și vîndă pielea cît mai scump. Dar iată că pe șosea apare — împiedicîndu-se — un băiețel care-i barează drumul, rotindu-și mirat ochișorii senini. După o scurtă ezitare, Ivan sare din tanc ducînd copilul la marginea șoselei. Moare — cu ochii pironiți spre cerul săgetat de aceeași ciocîrlie prevestitoare — răpus de glonțul unui soldat german speriat, care-și dă seama — prea tîrziu — că Ivan a fost nu un dușman, ci un luptător împotriva ferocității fascismului, un *Om* — în cel mai adevărat și mai nobil înțeles al cuvîntului...

În rolurile principale: Viaceslav Gurenkov, Ghenadi Iuhtin, Valeri Pogorlîțev și Valentin Skulme.





Enrico ROSSETTI: — O ACTRIȚĂ NECONFORMISTĂ

Sandra MILO

Ea nu-și dă încă seama, dar de vreun an încoace a devenit unul din puținii piloni care ajută cinematografia italiană să se țină în picioare. Așa cum spunea regizorul Gigi Vanzi, deunăzi, luîndu-și rămas bun la plecarea ei în Iugoslavia (unde se ducea să turneze ultimele scene din *Cei șapte împotriva Tebei*, un film mitologic): „Te rog, Sandra, ține-te bine! Tu ești mama noastră, tu ne hrănești, munca noastră depinde de tine".

În afară de farsele de ultimă calitate și de *western*-urile fals americane (filmate pe cîmpiile Romei, în Iugoslavia sau în Spania, cu actori italieni deghizați sub nume anglo-saxone), în afară de întreaga familie de Herculi și de Maciste, dacă astăzi în Italia, cineva vrea să facă un film decent ar trebui să conteze cel mult pe o duzină de nume, ca să poată lua și avansuri de la gestionarii de săli cinematografice: trei sau patru regizori, patru actori, trei sau patru actrițe. Sandra Milo se numără printre ele. Iar faptul că soțul ei, Moris Ergas, își poate continua activitatea de producător, i se datorează mai ales Sandrei Milo.

Cu toate acestea, acum patru ani, mai precis în septembrie 1961, toată lumea spunea, și ea însăși avea convingerea, că întreaga ei carieră de actriță era sfîrșită, distrusă fără putință de revenire. *Vanina Vanini*, film prezentat la Veneția la Festival fusese un fiasco spectaculos. „De fapt, mi se cam urcase la cap", povestește Sandra Milo cu vocea ei subțire, ascuțită, infantilă, cu aceleași tonuri și cu aceleași mofturi ca și ale doamnei Carla, personajul interpretat de ea în *Opt și jumătate* al lui Fellini. Și punctează istorisirea prin rîsete scurte și timide, stinghere, luîndu-se singură peste picior, așa cum se întîmplă atunci cînd povestești lucruri trăite mai de mult, în timpul copilăriei, care astăzi nu mai au nici o valoare sau par amuzante, dar pe vremea aceea erau dramatice, înspăimîntătoare, teribile. „Mi-am închipuit că am făcut cine știe ce film. În seara premierei, la Lido, eram pregătită pentru un triumf. Mă îmbrăcasem într-o rochie albă, lungă, de regină: însoțită de Terzieff și de Stoppa, partenerii mei, primisem aplauzele mulțimii — un soi de paradă, pe care spectatorii de la Palatul Cinematografiei o înjghebaseră pînă ajung de la Hotel Excelsior la intrarea în sală. Pe urmă am fost invitată să mă așez pe locul de onoare, între Terzieff și Stoppa primind din nou alte aplauze. Rossellini nu era de față". Își dăduse foarte bine seama că filmul era un dezastru și căutase să arunce răspunderea în spinarea producătorului, acuzîndu-l de manevre și tăieturi de fapt inexistente, sau cel mult, nu de natură să schimbe înfățișarea destul de modestă a filmului.

„Nu văzusem încă filmul", continuă Sandra: „La început, lucrurile au mers binișor. Dar pe urmă, apar în sfîrșit eu. Întinsă pe un pat, în cămașă de noapte. Intră servitoarea: «A sosit el», îmi dă ea de știre. «El, el el!" exclam eu, împreunîndu-mi mîinile. Iar publicul începe să rîdă. Încep să rîd și eu. Eram atît de caraghioasă! La început nici nu-mi dădeam bine seama dacă eram chiar eu cea de pe ecran. Dar Stoppa, alături de mine, trebuie că luase rîsul meu drept suspin, pentru că mi-a strîns mîna cu căldură și înțelegere, șoptindu-mi: „Curaj!". Abia atunci am revenit la realitate și m-a cuprins groaza. Totul a devenit teribil. Mai ales la sfîrșit, cînd s-au aprins luminile. Toată lumea se uita cu severitate la mine, toată lumea părea că se transformase în judecător. Pînă și plasatoarele: nu mai schițau nici măcar zîmbetul lor de curtoazie profesională. Toți păreau că acuză. Și se răfuiau numai cu mine, era limpede asta, pentru că Terzieff era francez, Stoppa e excelentul actor pe care-l știe toată lumea, Rossellini era absent și, la urma urmei, Vanina eram eu, eu eram vinovată de tot și de toate!".

Pe urmă, dineul, în salonul Hotelului Excelsior, pregătit și acesta pentru un triumf, nu pentru o cădere, continuă Sandra: „Eu nu voiam să iau parte, dar toți insistau: dacă nu te duci e mai rău», îmi spuneau ei. Îmi venea să plîng în hohote. Eram la masa centrală; o masă mare înconjurată cu o mulțime de mese mai mici. Nimeni aproape n-a avut curajul să-mi adreseze cuvîntul. Cînd mă uitam împrejur, toți își întorceau stingheriți capul. Dineul nu se mai sfîrșea. În cele din urmă, m-am eliberat și am alergat în camera mea ca să plîng. A doua zi dimineața, mai rău. Lăsînd la o parte ziarele, toate la unison — am citit vreo două și pe urmă am renunțat — toată lumea mă lua peste picior, poreclindu-mă Canina Canini, necruțători cu toții, îndîrjiți cu toții, dar eu îi înțeleg, știu cum se întîmplă în asemenea cazuri, mi s-a mai întîmplat și mie cîteodată: cînd începi să foarfeci pe cineva, îl dai gata, îl tai mărunt-mărunt, chiar și numai de dragul unei vorbe de duh. E amuzant, inevitabil, n-o faci din răutate. Sau poate că da, cine știe?! Și pe urmă, de data asta mai era și un gust moralizator, ca să mă facă să plătesc păcatul trufiei: pentru că se răspîndise zvonul — și printre primii, îl răspîndise Moris, cu naivul său entuziasm — că eram extraordinară, că urma să iau cupa Volpi pentru cea mai bună interpretare feminină. Cobor pe plajă — cu un an înainte, toată lumea se îngrămădea în jurul meu: Sandra-ncoace, Sandra-ncolo! — iar acum nici măcar un cîine nu se mai apropia de mine, toată lumea mă ocolea de departe, am rămas toată dimineața singură, am făcut baie de una singură. Așa ceva nu mi se mai întîmplase niciodată".

A fost o lovitură cruntă. „Eu nu sînt obișnuită cu înălțările și coborîrile, nu m-am lăsat niciodată copleșită. Dar de data asta mi se părea că n-o să mă mai pot ridica niciodată, cel puțin ca actriță. Ce-ți pasă, îmi spunea Moris, rămîi acasă, la urma urmei ai făcut destul ani meseria de actriță. Dar eu nu voiam, doream revanșa, deși părea că e imposibil s-o obțin. Așa că, încetul cu încetul, începeam să mă resemnez. Pînă cînd a apărut Fellini cu filmul său *Opt și jumătate*. În fond am avut noroc. „Vanina Vanini" a fost o nenorocire fericită. Am învățat să nu iau lucrurile prea în serios, vreau să spun: să nu-mi mai leg fericirea de succesul unui film sau al altuia, de cariera mea actoricească. Fără *Vanina Vanini* și *Opt și jumătate* n-aș fi așa cum sînt astăzi".

Dar cum e, astăzi, Sandra Milo? Fellini a creat un personaj nou, doamna Clara, „păunița", cum o definea el, albă ca laptele, încrezută, cu sprîncenele rase și desenate din nou subțire cu creionul, cu gura în formă de inimă, fardată și coafată ca acum treizeci de ani. Un personaj amuzant de comedie, pe care publicul l-a gustat din plin și pe care l-au reluat și alți regizori, pînă la exasperare: Pietrangeli, Bolognini, Gregoretti.

E un personaj desenat pe măsura ei, un personaj care folosește trăsăturile fundamentale ale făpturii sale, ale felului ei de viață și de simțire? „Nu știu", răspunde Sandra: „Nu-mi dau seama prea bine nici cine sînt, nici ce anume reprezint. Odinioară, acum zece ani, sosită de curînd la Roma, de la Milano, ca model pentru fotografii de modă, eram o milaneză micuță care lua totul în serios, pînă și glumele. Mă simțeam prost, mă bosumflam ușor și eram cu totul lipsită de simțul umorului. Pe urmă, m-am schimbat. Dar nu știu ce anume am devenit. Am senzația că mă schimb mereu. Sînt ca un cameleon, mă adaptez la mediu, și la lumea care mă înconjoară".

Cu un instinct care nu dă greș, Sandra Milo se apropie de personajele interpretate, fără să le studieze în prealabil, fără nici o pregătire. Nu citește niciodată scenariul, înainte de ziua turnării. „Asta ar fi sfîrșitul pentru mine", zice Sandra, „m-ar inhiba". La filmul pe care l-a turnat nu de mult cu Bolognini, *Femeia e un lucru minunat*, nici măcar n-a văzut scenariul. Își pierduse exemplarul cu rolul ei și nu reușise să obțină altul. Nu face parte din actrițele care fac nazuri, care își dau aere de primadonă, și de multe ori tovarășii ei de muncă profită de lucrul acesta. Dar eu am văzut-o repetînd cu Caprioli și e într-adevăr uimitoare, nimerește de la bun început tonul potrivit. „Sandrina", îi spunea Fellini „ai făcut





Trei imagini din filmul Frumoasele familii de Ugo Gregoretti, cu Sandra Milo în rolul principal din episodul al patrulea.

exact invers decît ce ți-am spus, dar este tocmai ceea ce voiam".

E o copie a lui Judy Holiday, a lui Jean Harlow, zic unii: adevărat, Sandra le seamănă, seamănă cu personajele lor, dar aceste modele rămîn cel mult în intențiile regizorilor, ale costumierilor; Sandra nu s-a gîndit niciodată să le imite, asta-i sigur, poate că nici măcar nu le cunoaște. „Da, pe Jean Harlow am văzut-o alaltăieri seara la televizor, cu Wallace Beery, în *Masa de la ora opt*", precizează ea. S-ar putea să fie întrucîtva influențată, dar indirect, prin intermediul costumelor cu care este îmbrăcată. „Am fost totdeauna influențată de hainele pe care le port", confirmă Sandra.

Filmul pe care a trebuit să-l turneze în Franța, cu regizorul Jean Boyer, a fost un chin. „Plictisitor la culme", povestește ea: „mă voia autoritară. Trebuie să fiu ca Elvira Popescu. Cu personalitatea ei, «Popeasca» i-a fermecat pe francezi. Dar eu nu sînt Elvira Popescu, răspundeam eu, și nu-s în stare să fiu autoritară. Doamne, numai eu știu cît îmi era de urît. O șterg de-aici, mi-am zis. Nu mă simt în stare să lupt, să mă impun. Există actori care spun regizorului: partea bună a feței sale e asta (cele două jumătăți ale feței, cea dreaptă și cea stîngă, nu sînt egale, și întotdeauna una e mai fotogenică decît cealaltă); pe asemenea actori îi apucă toți dracii dacă regizorul uită și-i filmează pe partea greșită. Pentru mine e tot una, pot să mă fotografiez și din spate. Dar de data aceea m-am impus, iar el a acceptat să mă lase după cum mă tăia pe mine capul. Numai așa am început, pe urmă, să mă amuz din nou".

În afară de această amintire, toți regizorii ei îi sînt pe plac. Fellini, firește, marele ei prieten Fellini, pentru că el face totul, îți arată cum să interpretezi mimînd rolul în toate amănuntele, cu el n-ai nimic de născocit. De asemenea, Bolognini care te stimulează stînd de o parte și ținîndu-te sub observație, detașat. Și Pietrangeli care dimpotrivă se năpustește asupra ta, te acoperă de insulte și de vorbe grele, te face să fii mereu încordat, ca și francezul Philippe de Broca, mereu agitat, cu mîinile în necontenită mișcare, trebuie să faci așa și pe dincolo, și țopăie, un balet întreg.

Anul trecut, Sandra Milo a făcut o mulțime de filme. Poate prea multe. Dar cum să refuzi? „Unul pentru că mă distrează, altul ca să-i faci cuiva o plăcere... Sigur, există riscul ca publicul să se sature. Dar aici la noi, în Italia, pînă una alta, nimic nu durează. Înseamnă că o să mă schimb încă o dată".

Viitorul ei film — după ce a terminat de turnat rolul episodic din *Giulietta degli spiriti*, cu Fellini — ar fi să fie *Polvere di stelle* regizat de Pietrangeli, povestea unei subrete de teatru de mîna a treia, care în timpul războiului, în Italia împărțită în două, rămîne singura vedetă de pe scenele Sudului și devine celebră, pentru a sfîrși, după încheierea păcii, printr-o rapidă decădere, prostituîndu-se.

Dar Hollywoodul? „Nu, la Hollywood, în America, n-aș putea să trăiesc. Anul trecut, cînd am fost la Hollywood pentru premiul Oscar, producătorul Rizzoli a organizat un mare cocktail la New York, într-un restaurant proaspăt inaugurat, «Mark Twain». Nu-mi aduc bine aminte de ce, dar nici Federico și nici Moris n-au putut să fie prezenți. Așa că m-am dus numai cu Giulietta Masina. Ne aștepta o masă imensă. Să fi fost vreo mie de persoane. Toate femei. Numai femei. Cu diademe, blănuri de vizon, toate îmbrăcate la fel, toate pieptănate la fel, toate se mișcau în același fel. Și toată seara n-au făcut altceva decît să rîdă din aceeași pricină: ha, ha, nu e nici un bărbat printre noi. La un moment dat, n-am mai putut și-am șters-o. Nu, chiar că n-aș putea trăi acolo. Cocktail, cocktail, cocktail și peste tot același mod forțat de a rîde, de a fi vesel și cordial cu tot dinadinsul, acel mod fals de a-l întîmpina pe om cu brațele deschise, numai miere și dulceață, draaaaagă!, daaaarling!, și clișeul de neînlăturat în a te îmbrăca, în a te farda și în a te coafa, un «prototip», nici umflat, nici teșit, nici blond, nici negru, nici înalt, nici mic. Groaznic. N-aș mai putea să fac o grămadă de lucruri pe care am poftă să le fac. Ca, de pildă, să port această mică perucă blondă. Aici nimeni nu mă obligă s-o port și nimeni nu se uită strîmb la mine pentru că o port. E caraghios, știu, dar mă amuză".

Notă biografică: Sandra Milo s-a născut la Milano în 1935. Numele ei adevărat este Alessandra Marini. Tatăl ei e sicilian, iar mama e toscană, vară cu Yves Montand. Primul ei rol a fost cel din *Lo Scapolo (Burlacul)*, de Antonio Pietrangeli, în 1956. Filmele sale mai importante sînt: *Generalul Della Rovere* de Rossellini, *Juninca verde* de Autant-Lara, *Adua și tovarășele ei* de Pietrangeli, *Opt și jumătate* de Fellini, *Vizita* de Pietrangeli.

DISCUŢII DESP

O seamă de maeștri ai genului afirmă că ar exista un impas al comediei. Întrucît problema interesează atît pe creatorii noștri, cît și marele public, redăm mai jos două opinii ale unor cunoscuți creatori de pe acest tărîm.

NU EXISTA REȚETĂ PENTRU UMOR

Se spune că îl copiez pe Keaton. Nu e de loc adevărat. Mi-am dezvoltat stilul înainte de a vedea un film al lui Keaton, pe care l-am descoperit abia cu doi ani în urmă, la o serie de spectacole de la Cinematecă. A fost o revelație. Am învățat o mulțime de lucruri de la el, dar asta nu înseamnă că l-am imitat. Aș spune mai curînd că genul meu de umor aparține unei anumite tradiții a circului, care l-a alimentat și pe marele comic american. Cred că perioada mută a fost într-adevăr vîrsta de aur a comediei, și aceasta, în parte, pentru că s-a întîmplat să aibă genii ca Keaton și Chaplin, dar, și datorită însăși naturii filmului mut. Lipsa cuvintelor obliga actorii să se sprijine în principal pe gestică și pe mișcare și rezultatul era acea exagerare a adevărului pe care ți-o dă mimica; dar „muțenia" în sine era un sprijin. În primul rînd dădea o grație și o delicatețe a tușeului, extraordinare. Imaginați-vă numai ce ar rămîne din mersul lui Chaplin și din faimoasele lui alunecări pe după colțuri dacă s-ar auzi zgomotul pașilor. Există un gag într-un film al lui Sennett, nu mai țin minte în care, unde Fatty Arbuckle stă pe plajă și fotografiază o fată frumoasă care înoată. Un automobil apare deodată în spatele lui și-l împinge în apă. Șocul vizual al gagului ar fi în întregime pierdut dacă am auzi mașina apropiindu-se.

Pe de altă parte, însă, nu cred că sunetul constituie prin însăși natura lui un dezavantaj. Înseamnă pur și simplu că esența umorului s-a schimbat. Și nu e rău, pentru că ne obligă să experimentăm. Detest genul de umor facil și exclusiv verbal pe care ni-l oferă vodevilul, în care două personaje sporovăiesc unul cu altul vreme de cinci minute. Aceasta nu înseamnă că sporovăitul nu ar reuși în film — gîndiți-vă la fenomenalii frați Marx, care au reușit să facă un amalgam din toate felurile de gaguri, verbale, vizuale, satirice și și-au dus arta la o atare perfecție încît au interzis virtual oricui să încerce să lucreze în idiomul lor.

Găsiți în filmele lui Tati numeroase exemple de modul în care sunetul poate fi utilizat în mod original. De pildă, el exploatează în film umorul cuvintelor care nu sînt legate de imagini și care provoacă rîsul prin incongruența lor. Unul din cele mai bune exemple de gag sonor specific se poate găsi în *Zi de sărbătoare*. Apare un poștaș care pedalează pe bicicleta lui într-un mers clătinat, încercînd să izbească ceva în aer. O clipă mai tîrziu se aude bîzîitul unui bondar și lumea rîde, firește, deoarece înțelege motivul gesticulației lui dezordonate. Aceasta este partea din gag pe care aș numi-o expunere, un fel de stabilire preliminară. Vedem apoi un fermier care sapă pămîntul; el se oprește și privește plin de uimire la poștaș. Nu aude bondarul și este în situația în care ne aflasem și noi la început; dar noi sîntem acum cu un pas înaintea lui și rîdem. Aceasta este confirmarea. Apoi urmează linia de forță: „la chute" (căderea): fermierul își reia lucrul, clătinînd încă din cap, nedumerit de stranía comportare a poștașului, cînd, deodată, auzim iar bîzîitul și vedem că fermierul începe, la rîndul lui, să fluture din mîini. Dacă o continuare a gagului ar fi fizic posibilă, ar veni rîndul spectatorilor din primul șir de bănci să fie atacați de bărzăune, și așa mai departe.

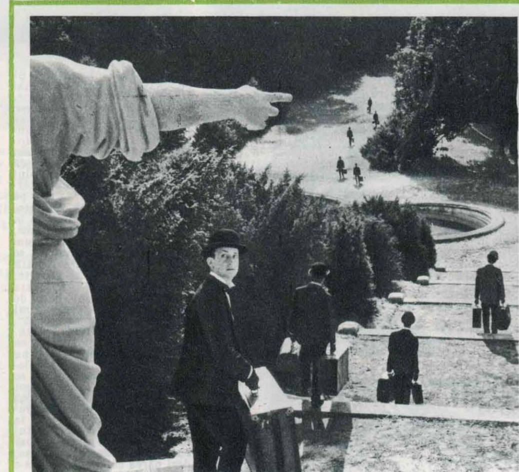
Mecanica fundamentală a gagurilor e practic invariabilă, există aproape întotdeauna această succesiune: o expoziție urmată de confirmare și „chute". Partea cea mai dificilă e confirmarea, deoarece este de obicei cea mai puțin interesantă, fiind însă totodată și cea mai importantă. O altă problemă apare atunci cînd începi să aduni gagurile laolaltă: nu trebuie să uiți că la un film comic publicul este neînduplecat în exigența lui și că nu tolerează pasaje care nu sînt comice, ci numai narative. Astfel încît trebuie să-ți frazezi filmul cu multă grijă, să te asiguri că între gaguri apare numai intervalul necesar.

În opoziție cu ceea ce se crede de obicei, o comedie trebuie gîndită cu grijă, cu multă vreme înainte de începerea filmării. Tati pregătește un film timp de aproape trei ani.

În ce mă privește, nu improvizez niciodată pe platou: am totdeauna dinainte în minte imaginea precisă a ceea ce vreau și caut apoi să realizez această imagine. Firește, pe platou pot să apară detalii comice suplimentare neprevăzute, și tocmai aceasta dă marele farmec filmării. Dar și aici trebuie să fii cu multă grijă, căci ceea ce poate să pară excelent luat separat, poate distruge frazarea ansamblului, la montaj.

Poți descoperi gaguri oriunde: pe stradă, la masa de lucru, ori sugerate de un obiect. Antrenamentul meu de desenator proiectant m-a ajutat, fără îndoială, învățîndu-mă să observ. Apoi începi să lucrezi la film, și atunci aduni toate gagurile care s-au maturizat în subconștientul tău (de-a lungul a săptămîni sau ani), le dai o formă și le potrivești în țesătura filmului. Și este totdeauna o muncă grea. Fiindcă nu există rețetă pentru umor. E o problemă de sensibilitate și emoție, și în clipa în care încerci să îl explici, să-l raționalizezi, dispare. Am oroare de criticii pretențioși de film care fac teorii asupra metafizicii umorului.

Pierre ETAIX





MERIDIANE ■ YOYO

Cu primul său lung metraj, *Îndrăgostitul*, Pierre Etaix a introdus o formă nouă de comic în cinematografia franceză. „Mi se pare — scria el atunci — că spectatorii de film au pierdut obiceiul de a „citi imaginea", element comic major. Paradoxal, într-o artă care este cea a imaginii, spectatorul simte nevoia dialogului pentru a înțelege filmul. Și mai departe: „comicul are resurse inepuizabile a căror expresie poate căpăta formele cele mai diverse. De ce să limităm această expresie?" Și în sfîrșit: „...este foarte de dorit să ne amintim mai des de perioada anilor 1920—1928, adică de cea a filmului mut".

Pe aceste coordonate, *Yoyo* vine să precizeze concepțiile autorului în materie de cinematograf comic. Pierre Etaix se exprimă în acest film liber, degajat, utilizînd toate posibilitățile unei arte în care el s-a și impus ca un maestru. Dialogurile nu intervin decît ca un contrapunct al imaginii.

Acțiunea este plasată în „frumoasa epocă a filmului mut", din 1925 în 1929, cu un epilog care se va petrece cu 10 ani mai tîrziu.

Subiectul ultimei realizări a lui Etaix, *Yoyo*, a fost epuizat în paginile unor numere precedente din revista noastră. Îl completăm azi doar cu profesiunea de credință a autorului, exprimată mai sus, și cu două imagini.

R. L.

SPRE COMEDIE

Ne-am dezobișnuit oare să rîdem?

Regizor de film am devenit pentru prima oară mulțumită lui Harry Laugdon. Într-un vodevil lipsit de conținut, Langdon a avut un rol comic scurt, fără importanță: un soț mititel, răbdător, care încerca să repare un „Ford" caraghios, oprit pe neașteptate, în timp ce din mașină nevasta arțăgoasă se răstea la el. Sennett l-a angajat pe Langdon și mi-a cerut mie și încă unui scenarist să inventăm pentru el diferite întîmplări caraghioase. Cînd l-a văzut pe Langdon, prietenul meu a rîs: „Numai dumnezeu poate să facă un comic din acest pui de găină mic și trist". Eu am sărit și i-am răspuns: „Întocmai!" — „Ce este întocmai?" — „Ceea ce ai spus adineauri. Numai dumnezeu poate să-l ajute. Hai să facem din el un mic elf nevinovat, care nu vede răul, ci numai binele... și singurul lui aliat este dumnezeu, ceva în genul soldatului Sveik!" Tratat în felul acesta, micul Langdon, cu mina lui veșnic nedumerită, a început să strălucească ca un meteor pe orizontul cinematografic, să fie comparat cu Chaplin. I s-a propus un contract minunat pentru filmări în comedii de lung metraj. El a primit, cu condiția ca regizorul și scenaristul să fiu eu.

Cu Langdon am făcut trei filme de un răsunător succes: *Top, top, top*, *Un om puternic* și *Pantalonii lungi*. În felul acesta am început să mă perfecționez mai mult în comedia de „caractere" decît în comedia de „gaguri". Am descoperit că este mai ușor să faci publicul să rîdă de acei pe care îi iubește, decît de un simplu comic care se poticnește hazliu și toarnă glume și anecdote.

O altă invenție importantă în comedia cinematografică, pe care am aflat-o de la Sennett și am perfecționat-o mai tîrziu, a fost „personajul care reacționează". Trucul constă în aceea ca nici o scenă comică să nu fie lipsită de o persoană de încredere, rezonabilă, care nu iese cu nimic din comun (ea simbolizează auditoriul) și care încearcă să înțeleagă tot ce vede și aude. Reacția „personajului care reacționează" — este un fel de resort de declanșare, de intensificare a rîsului spectatorilor.

Am învățat de asemenea foarte bine încă un truc privitor la comedie: de îndată ce spectatorii încep să simtă că eroul comic le este „superior", rîsul devine mai slab. În schimb, actorul care le permite spectatorilor să se simtă „superiori" lui, va provoca o explozie mai mare de rîs, cu același material comic; el va cîștiga totodată și simpatie storcînd din scena hazlie tot ce este posibil.

Comedia are cele mai simple reguli tehnice și sînt sigur că toți interpreții le cunosc. Arta în comedie constă în a găsi „momentul oportun", ceea ce reușește rareori. Priceperea de a „găsi momentul" este ceea ce în artă îl distinge pe profesionist de amator; pentru un adevărat artist de comedie aceasta este calitatea cea mai necesară.

Bomba A și bomba B.

Se consideră că filmul meu *S-a întîmplat într-o noapte* a deschis o „eră nouă în comedie". Este exagerat. Însă prin acest film am ajutat la schimbarea „raportului elementelor" în comediile de astăzi. În decurs de sute, poate chiar de mii de ani, fabula comediei cuprindea întotdeauna patru elemente de bază: eroul.. eroina... răufăcătorul... comicul; grupa clasică de patru. Cu ajutorul lui Robert Riskin am redus grupa clasică la trei, reunind pe erou și pe comic într-o singură persoană. Am folosit acest truc și înainte, și nu numai eu, dar din momentul în care filmul *S-a întîmplat într-o noapte* a cîștigat toate cele cinci principale premii Oscar (cel mai bun actor, cea mai bună actriță, cel mai bun film, cel mai bun scenariu, cea mai bună regie; pînă acum acesta este singurul film care a cîștigat toate cele cinci premii), noile relații au atras atenția întregii lumi.

Am folosit această situație în toate comediile mele următoare. Stele de cinema ca Clark Gable, Gary Cooper, James Stewart, Cary Grant, Bing Crosby, Frank Sinatra, Jean Arthur, Barbara Stanwyck, Bette Davis au adăugat în aureola lor de stea o nouă dimensiune — umorul.

În anii care au precedat al doilea război mondial, s-a petrecut treptat o nouă schimbare în „raportul" personajelor. Cînd filmele americane au început să ruleze pe ecranele întregii lumi, „personajele negative" au devenit o problemă.

Dacă realizam filme în care personajele negative erau francezi, africani, locuitori din America de Sud, sau persoane de orice altă naționalitate, țările respective protestau vehement. Ele începeau să boicoteze toate peliculele produse de acea companie americană care i-a jignit. Astfel a apărut cenzura „economică".

Ca să nu pierdem piața externă, am început să recurgem numai la răufăcători americani, autohtoni. Dar și aici am întîmpinat greutăți inerente. Dacă personajul nostru negativ era un doctor, protestau medicii, dacă era avocat, toți juriștii strigau „infamie", la fel procedau boss-ii sindicali, bancherii, politicienii, miniștrii, dacă cineva din clanul lor era prezentat într-o lumină nefavorabilă. Așa a luat naștere cenzura lobbiștilor. Ca să nu jignim pe nimeni, răufăcătorul nostru american trebuia să nu aibă strămoși, să nu aibă patrie, să fie bogat, alb, fără nici o ocupație precisă, un pierde vară inutil, un mit teatral absurd, netemut de nimeni.

Nu este de mirare că criticii din toate țările au început atunci să vorbească cu dispreț despre filmele americane, ca de ceva „fals", „superficial", „lipsit de sens". Numai Disney nu avea de suferit: personajele lui negative erau animale, iar animalele nu merg la cinema; altfel studioul lui Disney ar fi asaltat de membrii „Ligii pentru apărarea lupilor".

Să prezinți ceva într-un film, fără personaje negative, este însă imposibil. Și de aceea creatorii au redescoperit vechii dușmani comuni ai întregii omeniri: Nebunia, Sărăcia, Bolile, Războiul. Acești dușmani erau uriți și temuți de toată lumea și ei au devenit personaje negative ideale. Din persoană, personajul negativ a început să se transforme în idee, într-un raționament sau o condiție de viață.

Istoriile despre „lecuirea sufletului" au prăsit în mod inevitabil turme întregi de personaje negative: pierderea memoriei, obsesii, infamie, crimă, genocid, homosexualism, freudism și toate celelalte „isme" reale sau inventate de „școala de gunoaie"* sau pesimistă.

Abia s-a ridicat capacul de pe această cutie a Pandorei și din ouăle „răufăcătorilor psihologici" au început să iasă cu frenezie noi și noi ticăloși. Cătușele răspunderii au fost lepădate și toate păcatele au devenit o vină a altcuiva. Destrăbălarea, crima cruzimea, violul, tîlhăriile au încetat să mai fie imorale. Nenorociții delicvenți erau de fapt „bolnavi". Și această nouă artă a început să umple ecranele. Aureola gloriei a început să strălucească deasupra capetelor tinerilor delicvenți.

În Italia se dezlănțuiau femeile gălăgioase, cu gîtul nespălat și pieptul ce nu încăpea în bluză. Nu, ele nu voiau să devină prostituate. Dar, vedeți, ele erau de fapt nevoite să facă rost de prețioasa gumă de mestecat de la americani pentru că acasă așteptau zece frați minori și un unchi bolnav și gras.

Cu logica lor galică, francezii se țineau de vechiul, bunul sex. Ei nu au putut crea bomba A și de aceea au creat bomba B și au denumit-o Bardot.

În Japonia tinerii huligani omorau, prădau, violau și învinovățeau de toate „frigurile atomice."

Pe ecranele Angliei au apărut cu pași mărunți homosexualii, fluturînd galeș batistele lor către spectatori. Atît de puțini actori buni puteau să aibă de lucru, încît Peter Sellers era nevoit să joace tot felul de roluri.

În India se copia Hollywoodul, adăugîndu-i-se zeci de cîntece și dansuri autohtone.

Suedezii, fiind neutrii, nu puteau învinui pe nimeni, așa că s-au lipsit pur și simplu de subiect, lăsîndu-i pe spectatori să înțeleagă filmele lor, fiecare în felul său. Nici criticii nu puteau să se descurce în aceste filme și de aceea le-au denumit „artă".

În Statele Unite ne-am prostit de-a binelea. Noi am aruncat toată vina pe scumpa și bătrîna noastră mamă! Bărboșii „furioși" blestemau în cîntecele lor viața, deoarece vedeți, mama lor, cînd îi purta încă în pîntece a spus: „Nu mai da atîta din picioare!".

Tînărul vînjos, căpetenia bandei de gangsteri, a declarat că el omora fiindcă a văzut cum mama lui curăța de măruntaie puii de găină, iar experții cu capete ovoidale, încălecîndu-și nasul cu ochelari solizi și înduioșîndu-se au rostit într-un singur glas: „Bietul, bietul băiat". Amatorii de rock-and-roll au declarat că ei s-au apucat de acesta deoarece mama lor s-a jucat o dată pe treptele de la bucătărie cu vînzătorul de înghețată, de-a șoarecele și pisica.

Toată această perioadă stupidă și-a găsit întruchiparea într-adevăr nemuritoare într-un film unde un actor american aruncă jos, pe scări un cărucior de invalid în care e culcată mama sa bolnavă, și... rîde în hohote.

Însă din acest haos nebun unde s-au amestecat sexul, violul și „vina altcuiva", au început să apară treptat filme cu raporturi noi, captivante și emoționante ale personajelor, unde eroul sau eroina se contopesc cu Răufăcătorul. Calitățile și lipsurile omenești duc acum lupta lor eternă în sufletul unuia și aceluiași personaj. Binele și Răul se luptă pentru Sufletul omului. Începe maturizarea. Mișcarea se îndreaptă astăzi spre proporții hamletiene.

Apar filme pline de viață, care le plac deosebit de mult actorilor: sînt mai puține șanse de a compromite un rol în care sînt îmbinați Robin Hood cu Macbeth. Au ciulit urechile și actrițele văzînd rolurile unde se îmbină Jezebel cu Pollyanna, chiar și acele actrițe cărora le-ar fi fost peste puteri să joace fiecare din roluri separat.

Urmează această nouă orientare și comedia? Poate că nu, sau, mai bine zis, încă nu. Am creat cîteva comedii, luate în general din viața americană — neghiobii romantice ușoare. Va trebui să pătrundem însă adînc în natura omului, după cum au procedat Cervantes sau Rostand. Mai urmează să amestecăm acest nou „Erou-Răufăcător" cu Comicul. De altfel ne-am și apropiat destul, mă gîndesc la Germi cu *Divorțul italian* și Wilder cu *Apartamentul*.

Frank CAPRA

* „Școala de gunoaie" (ash-can school) este denumită în istoria literaturii americane, grupa de scriitori de la începutul secolului XX, care descriau în lucrările lor mai ales laturile josnice din viața orașelor mari.

INFORMAȚII

Cu ocazia premierei pariziene a filmului său *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* Tony Richardson a declarat:

„Deși au trecut 3 ani de cînd am turnat acest film și deși între timp m-am bucurat și de succesul unei alte realizări, *Tom Jones*, mărturisesc că *Alergătorul* rămîne opera mea preferată. Niciodată nu m-am dăruit atît, nicicînd nu m-am destăinuit publicului, ca în acest film. Eroul este într-adevăr fiul meu spiritual: un revoltat, chintesența revoltaților din toate filmele mele".

■

Ida Lupino, cunoscută vedetă de cinema din perioada dintre cele două războaie mondiale, s-a specializat în ultima vreme în regie, fiind singura femeie-realizator din cinematografia americană. În prezent ea se pregătește să înceapă turnările la filmul *Maica superioară*, cu Rosalind Russel în rolul principal. În timpul liber dintre cele două filme, actrița-regizoare se dedică micului ecran, emisiunile la care participă ea fiind foarte gustate de telespectatorii americani.

■

Regizorul italian Carlo Lizzani realizează un nou film intitulat *La Celestina* al cărui subiect se inspiră din culisele marii industrii. De fapt, Lizzani revine la mediul social din *Viața amară*, deși personajele sînt diferite. „Recunosc, spune el, că reiau întrucîtva *La vita agra*, adică lumea marilor proprietari, a marilor industriași, cu deosebirea însă că de data asta revolta eroului principal nu mai este distructivă ca în precedentul meu film". *La Celestina* prilejuiește și reapariția — după o eclipsă de mulți ani — a actriței Assia Noris.

■

Asolo, un orășel însorit și vesel din apropiere de Trevisia, a fost ales ca decor exterior al noului film pe care-l turnează tînărul regizor venețian Tinto Brass. În această peliculă cu titlu științifico-fantastic: *Farfuria zburătoare*, Alberto Sordi interpretează trei personaje diferite. Ideea îi aparține producătorului Dino de Laurentis, iar Sordi a îmbrățișat-o cu entuziasm: el va avea rara ocazie de a demonstra bogata și nuanțata sa gamă de posibilități actoricești într-un singur film. Cele trei femei care vor da replica multiplului Sordi sînt Silvana Mangano, Monica Vitti și Eleonora Rossi-Drago.

■

După o lungă călătorie în Mexic, Alida Valli revine în Italia pentru a da viață unui personaj comic și macabru totodată, în cel de-al 60-lea film al ei. Banda cinematografică se intitulează *Umor negru* și este formată din mai multe scheciuri. Partenerul Alidei Valli și producătorul filmului: Folco Lulli.

■

„Cel care nu se poate stăpîni să nu săvîrșească o crimă, măcar o singură crimă, este sortit să comită și un furt: de la hoție va aluneca ușor spre beție, iar de aici nu este decît un pas pînă la încălcarea dogmelor religioase și căderea finală în păcatul mitocăniei și al lenei. Numeroși sînt cei a căror decrepitudine are la origine un păcat oarecare, căruia nu i-au acordat importanța necesară la timpul oportun și nu și-au dat seama de toată gravitatea faptului...".

Aceste fraze încîntătoare în care cinismul se împletește cu umorul negru, aparțin scriitorului Thomas de Quincey, a cărei celebră operă *Asasinatul considerat ca una din artele frumoase* se transpune în prezent pe ecran de către regizorul Maurice Boutel. Interpreți: Bernard Dhéran, Antony Stuart, Jacqueline Huet, Béatrice Altariba și alții.

■

Filmul *Umbrelele din Cherbourg* de Jacques Demy a fost distins cu premiul Méliès pe anul 1965, ca urmare a referendumului Asociației franceze a criticii cinematografice. Același juriu a notat ca filme de calitate următoarele realizări: *Jurnalul unei cameriste* de Bunuel, *Pielea catifelată* de Truffaut, *Viața de-a-ndoaselea* de Alain Jessua, *Zăgazul* de Chris Marker, *Lumea fără soare* de Jacques-Yves Cousteau, *În tovărășia lui Max Linder* de Maud Linder, *Nesupusul* de Alain Cavalier și *Omul din Rio* de Phillippe de Broca.

■

Presa de specialitate din Roma dă ca sigură știrea că Sophia Loren va turna un film cu Charlie Chaplin. Nu se știe însă dacă Charlot se va mulțumi să semneze regia, sau va interpreta și principalul rol masculin.

■

Se pare că Jack Lemmon a fost solicitat să încarneze personajul lui Harold Lloyd în filmul dedicat celebrului comic. „Voi reuși oare să-mi creez iluzia că sînt un actor atît de mare, doar pentru că am fost ales să-i dau viață pe ecran cu ajutorul unor ochelari fără lentile cum purta Harold?" se întreabă Lemmon cu modestie și venerație pentru marele dispărut.

INSTANTANEE

1—2. La probele filmate pentru **Calea Victoriei** (adaptarea cinematografică a cunoscutului roman al lui Cezar Petrescu, realizată de Marius Teodorescu) s-au întîlnit mai mulţi tineri. Vă prezentăm dintre cei care au dat probe pe Sabina (studenta Adina Raţiu) şi pe Ion Ozum (actorul Nicolae Dinică).

3. Printre surprizele pe care le pregăteşte publicului filmul **Dincolo de barieră** se numără şi distribuirea lui Ion Dichiseanu într-un rol de altă factură dramatică decît cele în care l-am văzut pînă acum (e vorba de Vulpaşin) şi debutul (regizorul se arată, şi de data asta, consecvent) tinerei studente la filologie, Irina Ionescu — în rolul Nastasiei.

4. Francisc Munteanu a pornit din nou la drum, de data asta ecranizînd sub titlul **Dincolo de barieră**, cunoscuta piesă a lui George Mihail Zamfirescu, „Domnişoara Nastasia". Deocamdată „bariera" — surprinsă de fotoreporterul nostru îl desparte pe regizor de actriţa craioveană Leni Penţea, interpreta Paraschivei, aflată la prima ei întîlnire cu cinematografia. Făcîndu-i cuvenita urare de succes pentru filmul în curs, nu ne putem împiedica să nu-i dorim lui Francisc Munteanu să ridice o dată şi o dată bariera care-l desparte de actualitate.

5—6—7. **Haiducii**, film istoric intrat de curînd în producţie, aduce o listă bogată de debuturi actoriceşti. Scriitorul şi profesorul Mircea Sîntimbreanu — căpitanul Amza (foto 5) şi actorul Ion Bănică — haiducul Stînguleasa (foto 6) se întîlnesc pentru prima dată cu această categorie de personaje; Aurel Rogalski — trişorul (foto 7), interpret cu experienţă în teatrul istoric, apare pentru prima dată pe ecran în genul său preferat.

8. Tandemul cinematografic Lucian Pintilie — Sergiu Huzum a intrat în „cursă". La realizarea filmului **Duminică la ora şase** primul vine cu experienţa unui pasionat regizor de teatru, cel de-al doilea cu ingeniozitatea unui bun operator de film documentar.

9. Dan Nuţu e încă student la Institutul de teatru. În **Duminică la ora şase** i s-a încredinţat rolul principal. Pentru a deveni Radu, Dan Nuţu urmăreşte atent nu numai indicaţiile regiei, ci şi jocul celor cu mai multă experienţă.

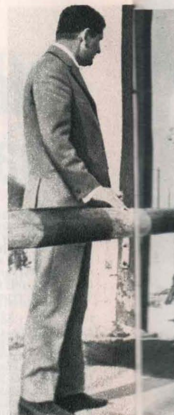
10. Pe Luminiţa Iacobescu, studentă la I.A.T.C., v-o reamintiţi, probabil, din filmul **Tudor**. După rolul episodic interpretat acolo, Luminiţa îşi face adevăratul debut cinematografic cu personajul Ileana, sora de spital din **Cinci minute de gîndire**.

11. Încă un documentarist, regizorul Virgil Calotescu, „s-a mutat" pentru cîteva luni pe platourile de la Buftea, pentru a turna un film cu un titlu care obligă: **Cinci minute de gîndire**. Iată-l în vecinătatea aparatului de filmat, dînd indicaţii pentru viitorul cadru.

Text: Răzvan POPOVICI
Foto: P. IORDĂNESCU


1


3

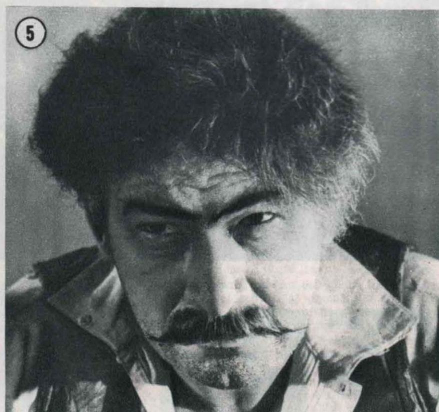



10


2

Debuturi romînești















CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE ALE LUMII



DRIFTERS



de **jerzy toeplitz**

Duminică, 10 noiembrie 1929, la ora 14,30 a avut loc la cinematograful londonez Tivoli Palace, o gală succesivă organizată de Film Society. Cea de-a treizecea din clipa înființării unuia dintre primele cluburi cinematografice din lume. Programul se deschidea cu un film american de avangardă, după Edgar Allan Poe, *Decăderea casei Usher*, regizat de Melville Weber. Apoi a fost proiectat filmul documentar englez *Drifters*, regizat de John Grierson și un scurt metraj al lui Walt Disney, *The Barn Dance*. După o scurtă pauză, la sfîrșitul galei a apărut filmul lui Eisenstein *Crucișătorul Potemkin*. Toate peliculele prezentate erau vizionate pentru prima oară de entuziaștii londonezi ai artei cinematografice, dar numai unul dintre ele reprezenta o noutate absolută. *Crucișătorul Potemkin*, realizat în anul 1925 reușise deja să apară pe ecranele multor țări din Europa, *Decăderea casei Usher* fusese vizionat în numeroase orașe americane, fără a mai vorbi despre *Dansul din șură* al lui Disney, cunoscut în lumea întreagă, datorită inegalabilului șoricel Mickey. Numai filmul lui Grierson sărbătorea în acea duminică de noiembrie premiera sa mondială. Apariția pe ecran a filmului *Drifters* a marcat o dată în dezvoltarea cinematografiei, nu numai engleze, ci și mondiale: a marcat nașterea filmului documentar britanic, al cărui rol și importanță nu se poate omite în istoria celei mai tinere dintre arte.

Să cercetăm programul tipărit, astăzi piesă istorică, al celei de-a treizecea gale londoneze a lui Film Society. Iată ce putem citi în acest program despre *Drifters*: „Filmul prezintă procesul de pescuire a scrumbiilor în toate etapele lui. Autorul și regizorul acestui film, John Grierson, a fost sociolog la universitatea din Glasgow și apoi în aceeași calitate, a lucrat în America. Mai tîrziu el a colaborat cu firmele „Paramount" și „International Film Arts Guild" la New York și a participat la elaborarea versiunii americane a filmului *Crucișătorul Potemkin*. Influența studiilor și a ocupației lui cinematografice anterioare este evidentă atît în concepția generală și în construcția filmului *Drifters*, cît și în mesajul și inteligența montajului. După întoarcerea în țară din Statele Unite și înainte de a începe producția acestui documentar (care este prezentat datorită amabilității firmei „New Era Films"), Grierson s-a ocupat activ de propaganda filmului la diferite oficii și instituții britanice. Ilustrația muzicală a fost compusă conform indicațiilor realizatorului." Din scurta notă am putut afla deci că John Grierson a fost sociolog, a urmat studiile la Glasgow, a poposit un timp în America și s-a ocupat de cinema. Asta-i tot. Despre filmul în sine, programul spune doar că arată pescuitul de scrumbii și că are un montaj interesant. Însuși titlul *Drifters* cuprindea o informație suplimentară. Pentru cunoscătorii vocabularului pescăresc, cuvîntul „drifter" spune mult: el înseamnă vas folosit pentru pescuit în plină mare cu ajutorul unor plase mobile, în timp ce binecunoscutele traulere folosesc plase fixe. Aceste amănunte nu erau prea atractive pentru amatorii avangardei cinematografice, dornici de emoții estetice neobișnuite. Cu atît mai mare a fost surpriza lor cînd au constatat că primul film al unui regizor necunoscut, cu un subiect aparent neatractiv și, sincer spus, chiar plicticos, a reușit să-i emoționeze chiar și pe cei mai exigenți. *Drifters* a adus ceva neobișnuit și nou în cinematografia documentarului, fermecînd prin prospețime și originalitate. „El a fost un fenomen revelator și revoluționar", cum a subliniat critica în repetate rînduri, mai tîrziu.

Cine era John Grierson? S-a născut spre sfîrșitul secolului, în anul 1898, într-o mică localitate scoțiană, Deanston. După terminarea școlii, tînărul John capătă o bursă și intră la facultatea de filozofie a universității din Glasgow. În timpul primului război mondial întrerupe studiile și se înscrie ca voluntar în marina de război. Timp de cîțiva ani navighează pe un vas culegător de mine. După război se întoarce la universitate, pe care o termină, obținînd diploma de doctor în filozofie. În 1924 capătă o bursă și pleacă în America pentru a lucra la un institut de cercetări al Fundației Rockefeller. Se ocupă de cercetarea influenței mijloacelor de informare în masă asupra formării opiniei publice. Această formulare, definind domeniul de preocupări ale lui Grierson, se servește — bineînțeles — de denumiri actuale. De fapt se referă la cultura maselor prin radio, cinematograf și presă. Grierson, dintre toate obiectele cercetărilor sale, este atras îndeosebi de film, considerîndu-l ca cea mai puternică armă a propagandei. El și-a dat seama, poate mai clar decît mulți alții, că filmul, ca și cuvîntul tipărit, se poate folosi în mai multe feluri: pentru scopuri artistice, educativ-științifice și propagandistice. În acest din urmă caz, filmul este de neînlocuit, deoarece are o mare

„priză“ la public. Calitățile lui constau în faptul că el oferă o descriere vie și directă a fenomenului, o analiză clară a lui, iar concluzia se impune prin însăși expresia imaginilor și prin ritm. Puterea lui de convingere este imensă, iar acțiunea socială are o rază foarte vastă. Filmele sînt vizionate zilnic de milioane și milioane de oameni, formînd sau putînd forma opinia publică. Grierson credea în puterea filmului și își dădea seama totodată că această putere este ignorată sau, în cazul cel mai bun, subestimată de marea majoritate a oamenilor sau a instituțiilor care ar fi putut fi interesate în dezvoltarea lui.

După întoarcerea sa din Anglia, soarta i-a scos în cale pe omul care a avut posibilitatea să-l ajute în realizarea visurilor sale, să-i faciliteze încercarea propriilor puteri și înhămarea filmului la acțiunea de propagandă. Acest om a fost Sir Stephen Tallents, unul din conducătorii lui Empire Marketing Board, oficiu cu rang de minister care se ocupa de problemele de aprovizionare ale Angliei. Întîlnirea lor a avut loc în februarie 1927. Tallents și-a dat seama de serviciile pe care le poate face filmul în acțiunea propagandistică și nu a trebuit prea mult efort din partea dinamicului și elocventului Grierson pentru a-l convinge. El a fost de acord cu înființarea unei secții cinematografice speciale, anexate la Empire Marketing Board și a angajat doi salariați: pe John Grierson și pe regizorul de film Walter Creighton. În prima etapă activitatea „secției 45“ consta în informarea conducerii și a colaboratorilor lui Empire Marketing Board asupra posibilităților filmului. Se organizau proiecții cu benzi cinematografice care corespundeau scopurilor propagandistice. Filmele de acest gen nu erau numeroase pe atunci și, de fapt, în afara Uniunii Sovietice, nimeni nu le producea în mod conștient. Grierson a început să integreze acestor proiecții și filme cu caracter de reportaj-documentar, ca de pildă *Simfonia marelui oraș* de Walter Ruttmann. Merită să amintim în treacăt că tocmai el, Grierson, a fost descoperitorul termenului de „documentar“ în limba engleză, folosindu-l pentru prima oară în recenzia lui în legătură cu filmul *Moana* de Robert Flaherty, publicată în revista „New York Sun“, în februarie 1926.

Abia cînd terenul a fost pregătit, Grierson și Sir Stephen Tallents au pornit la atacul decisiv. Trebuia convinsă conducerea lui Empire Marketing Board că a sosit timpul să treacă la producția de filme proprii. Întîmplător s-a ivit o ocazie: unul din directorii care putea lua o hotărîre în acest sens era o autoritate mondială în materie de pescuit în plină mare. I s-a propus ca primul film, de producția și realizarea căruia avea să se ocupe Grierson, să fie un reportaj consacrat pescuitului de scrumbii în Marea Nordului. Datorită experienței lui Grierson — făcuse serviciul militar pe vase culegătoare de mine — și a pasiunii pentru pescuit a directorului, s-au găsit și banii și mijloacele tehnice necesare pentru începerea filmărilor. Grierson, împreună cu operatorul Basil Emmott, a plecat în Scoția și apoi în plină mare. Munca nu a fost ușoară, dar pînă la urmă, datorită tenacității și strădaniei tuturor celor interesați, s-a născut *Drifters*. Publicul a primit debutul regizoral al lui Grierson cu aplauze înflăcărate, iar „Spectator“ una din revistele cele mai prestigioase — a publicat o recenzie entuziastă. După această primă critică foarte pozitivă, au urmat și altele, tot atît de favorabile.

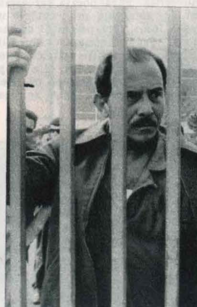
Filmul *Drifters* — după cum a constatat ceva mai tîrziu chiar autorul lui — era o încercare simplă și modestă de a crea un documentar poetic, care să vorbească spectatorului prin imagini. Subiectul în sine — spune mai departe Grierson — a fost luat din lumea lui Flaherty, iar accentul a fost pus pe noblețea oamenilor simpli. Regizorul a descris foarte amănunțit munca pescarilor de scrumbii, străduindu-se, cu ajutorul fiecărei imagini și a fiecărei secvențe, să completeze și să redea cît mai cuprinzător imaginea vieții lor grele și interesante. O imagine a vieții lor cotidiene, a caracterelor, obiceiurilor și deprinderilor lor. Subiectul a fost tratat în mod conștient poetic, pitoresc, subliniind tot ce este frumos, romantic și eroic. Grierson, pentru definirea metodei sale s-a servit de termenul de „imagism“ (de la cuvîntul „image“) spre deosebire de „simfonicitatea“ metodei aplicate de Ruttmann în reportajul său despre viața de toate zilele a Berlinului. Simfonicitatea și ritmicitatea constituiau pentru Grierson elemente secundare, care ajută la organizarea imaginilor saturate de conținut și logică interioară, și nu ca un scop în sine. De aceea, perfect conștient, după fragmentul central al pescuitului în plină mare, plin de dinamism, Grierson introduce secvența — cu un ritm mult încetinit și mai puțin interesant — a transportului peștelui pescuit la fabricile de conserve și magazii. Asupra necesității introducerii tocmai a acestei secvențe a decis chiar subiectul filmului care cuprindea întreg ansamblul pescuitului de scrumbii, de la plecarea pe mare pînă la trimiterea „mărfii“ la consumatori.

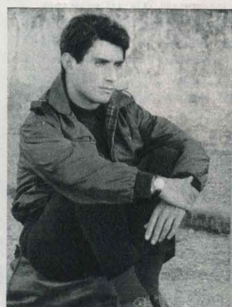
Apariția filmului *Drifters* în fața spectatorilor a provocat un adevărat șoc. Aparent anacronic, fiind mut în perioada cînd se căutau primele „emoții sonore“, el era însă atît de proaspăt și deosebit de tot ceea ce se arătase pînă atunci pe ecrane, încît devenea aproape neverosimil. Din regiunile fermecate ale studiourilor ermetic închise, din lumea de farse teatrale sau spectacole de revistă, Grierson a introdus pe spectatori în spațiile vaste, în plein-air, în lumea reală și nu cea pictată pe cartoanele decorurilor. În locul actorilor machiați și jucînd personaje fictive, el arăta oameni adevărați, ocupați cu munca, luptînd cu elementele dezlănțuite ale naturii. Dacă mai adăugăm că forma acestui „documentar“ este excelentă, și că experiențele lui Eisenstein au fost folosite de tînărul realizator cu foarte multă inteligență, nu este de mirare că filmul cu pescuitorii de scrumbii a creat o școală. Și la propriu și la figurat, *Drifters* a fost primul film documentar al școlii britanice și primul model-etalon pentru producția lui Empire Marketing Board. Curînd secția „patruzeci și cinci“ număra nu doi, ci o sută și cîteva zeci de lucrători, iar în perioada între noiembrie 1929 și iulie 1933 au fost realizate sub egida lui Empire Marketing Board peste o sută de filme. Producătorul primelor șapte a fost John Grierson. Mai tîrziu a preluat conducerea întregului studiou, dînd sfaturi adepților tot mai numeroși ai filmului documentar britanic.

Și încă un scurt post-scriptum. Numele lui John Grierson se înscrie printre creatorii de geniu ai filmului documentar. Cînd se vorbește despre acest domeniu atît de bogat al creației cinematografice și se caută maeștrii lui, Grierson apare în mod invariabil alături de „tatăl filmului documentar“ — Robert Flaherty, alături de Dziga Vertov sau Viktor Turin. Prin puterea de persuasiune, știința argumentării, conștiința și consecvența în acțiunile sale, Grierson a contribuit la executarea unei probe practice a eficienței artistice și a utilității sociale a filmului documentar. El a fost și este un excelent profesor și propagandist. Este chiar de mirare că un om cu atîtea merite și cu un talent atît de remarcabil a realizat independent numai un singur film. Unul singur — *Drifters*. Dar unic și perfect.

MERIDIANE









CONSTANȚA RAȚIUNII

Bruno (Sami Frey) își impune — într-o noapte de insomnie — un lucid examen de conștiință pentru a descoperi — în lumina rațiunii — cele mai profunde cauze ale suferințelor sale morale. Animată de dorința sinceră de a-l ajuta, mama sa Ivana (Norma Bengell), mărturisindu-i păcatele ei de tinerețe, nu face decît să sporească deznădejdea și necazurile sufletești ale tînărului.

Filmul se axează însă în cea mai mare parte pe o poveste de dragoste, înfiripată între Bruno și Lori (Catherine Deneuve). Lori moare și ca o supremă amărăciune, Bruno află lîngă patul muribundei absurda legătură pe care aceasta o avusese cu cumnatul ei. Acum, în această noapte, retrăindu-și viața, analizînd-o, are senzația că și el a trecut printr-o boală grea care, în loc să-l ucidă, l-a condamnat la viață. În această noapte de grele confesiuni și retrospective, Bruno înțelege că în viață toate lucrurile sînt legate între ele. În acest spirit, în final, Bruno va intra ca muncitor într-o mare uzină din Florența, îndeplinindu-și astfel visul său din copilărie.

Dacă toți tinerii din lume...

CRONICA IMAGINII

Două filme doar comice: „Mofturi 1900" și „Titanic-vals"

de Ion FRUNZETTI

Văzute la scurt interval, cele două filme comice recent produse de studiourile „București", unul chiar caragialesc, *Mofturi 1900*, altul doar parțial și involuntar acordat la aceeași cheie, *Titanic-Vals*, permit mai multe soiuri de comparații. Mai întîi, în ceea ce privește dramaturgia propriu-zisă. Este izbitor cît de „Caragiale" sună orice efect comic în dramaturgia post-caragialescă, indiferent dacă dramaturgul interbelic dorea, pe lîngă struna sarcasmului (la urma urmei același la alegerile din 1928 ca și la cele din 1886 sau 1894) să reveleze și o „coardă patetică" a personajului, vibrînd la reziduurile general omenescului chiar și sub crusta vieții mic-burgheze, de meschinărie și abjecție. Apoi, ca actorie: aceluiași actor, aceleași mijloace îi ajung, în mare, să se achite de rolurile respective, și în Caragiale și în al-de Mușatescu.

În sfîrșit, de rezonanță socială a imaginii artistice: Mache, Lache, Sache etc. „gîndesc", se comportă și se exprimă exact așa cum „gîndesc", se comportă și vorbesc, prin viu grai, ori scris, ori gest și mimică, urmașii lor, inter și post belici. Deci, nici o „purgare" nu s-a produs, prin efectul comic, glacial sau doar onorabil scînteiat din ciocnirea caracterelor individuale, în fond noduri de relații sociale. Publicul de azi, ca și cel din era premierelor lui Caragiale, se amuză văzîndu-și imitate, pe scenă sau pe ecran, ticurile și năravurile, și atît. „Imitația" își are soarta ei, fortuna ei relegată sectorului, neintegrabil, în viață, al teatrului (filmat sau nu); modelul imitației continuă să persiste încăpățînat în propria lui închistare morală. Cei ce pricep și integrează etic azi substanța sarcasmului caragialesc sînt mai mulți decît în trecut, desigur, datorită unor împrejurări istorice ce nu-și datoresc efectele cathartice ale teatrului, eficacitatea etică. Dar și cei ce rămîn caragialești sînt destui, și actualitatea caragialismului este un fapt incontestabil, al controlului asupra spuselor, gesturilor și impulsurilor. Limbajele, criptice pentru neinițiați, ale societăților altădată închise, de borfași și de ghiolari, devin oarecum „bunuri" generale, ale mult mai multora decît școlarii care le-au adoptat întîi. Și nimeni, dintre cei care vorbeau altădată așa doar „de sanchi", nu mai percepe în coloratele expresii ale jargonului, generalizat la tineri, citatul. *Așa* se vorbește. *Așa* e normal să se vorbească. Și *așa* se comportă lumea. *Așa* e normal să se comporte: femeile „cu diplomația lor", funcționarii cu șeful, șeful cu funcționarii, bărbatul cu nevasta.

Iar Machii cu domnișoarele Pavugadi bat în retragere numeric. Doar admirația beată (și stupidă, dar sublimă într-un fel) a îndrăgostitului, pentru ființa iubită, rămîne „vieux-style", inlocuită de „te fac un dans"...

Jean Georgescu n-a făcut, din suita lui de *Momente* un film unitar, cum slabele tranziții de scenarii și întrețeseri de personaje pot să demonstreze că a intenționat să facă: *Mofturi 1900* a rămas o suită, în care fiecare „moment" trăiește autohton împotriva acestui efort, de altfel receptat doar ca o ingeniozitate, și atît, dar fără rezultat practic. Iar *critica* implicată în sarcasmul lui Caragiale, dispare aici, în favoarea amuzamentului. Personajele, care-și autojoacă în film reacțiile curente, execută un balet de tipul jocului de societate numit „mima". Hai să ne mimăm pe noi înșine.

„Cum sîntem!" — acesta e tîlcul. Și nu se implică în nici un fel că ar trebui să fim altfel. Filmul e realist, dacă vreți, dar nu critic. Fără poezia sarcasmului ridicat la potențele neacceptării unei asemenea lumi, fără protestul dramatic prin rîs! Jean Georgescu face filme doar comice, din schițe satirice. Pentru că, față de personajele lui, el a adoptat toleranța celui care pricepe că „delectando pariterque monendo", se rezolvă promițător (și compromițător, revelant) al gurii, prin umerii mișcați expresiv, șold, genunchi și gleznă, pînă la tocul pantofului elegant, cîștigăt prin aceeași „diplomație". Pantomima ei e magistrală pe cînd Tomazian e numai mimică, invariabil secondată de un singur gest (bătutul palmelor una de alta), chiar cînd e cadrat întreg, împreună cu sensibilul, dar necomicul personaj pozitiv alături, întrupat de un Geo Barton rezoneur și mucalit.

Trebuie pusă în evidență inteligența regizorală care a dat lui Iurie Darie — magazinerul protejat de șeful ce călătorește „în cupeu închis, de serviciu", cu nevastă-sa, un public plin de solicitudine cîtă vreme echivocul nu e risipit. Solicitudinea nu e pasivă, Jean Georgescu acordă scenei o rezonanță socială largă: toate categoriile de chefllii prezente reacționează în bloc, unitar, vulgaritatea și mahalagismul, friand de situații lascive și tulburi, sînt legea corului modern, opus celui tragic — antic. Ca în Beaumarchais, „orașul" se interesează de caz, participă, visează la el, se îmbată de posibilitățile psihanalitice ale reprezentării lui (excelentă, ideea împietririi corului de ironiști, în prada unei reverii libidinoase cît timp protagonistul e la W.C.). Imaginea dublă, de film în film, foarte cinematografică, amintește vodevilul cu Trémissin al lui René Clair, ecranizarea eroilor din pledoaria timidului. Foarte cinematografic n-a fost, de altfel, ca imagine, rezolvat decît atît, cu excepția prologului și epilogului. Trebuie spus că ideea de a însoți lectura schiței „Ce este arta", prin imagini desenate și excelente ca expresivitate a desenului, realizate de Getta Brătescu (cu ușoare aluzii la Toulouse-Lautrec și Steinlein, deci la epocă), asociată cu ideea de a nu le ecraniza prin animare, ci de a lăsa cuvîntul principal mișcării firești a liniei, dinamică și într-o imagine static fotografică, fără intervenția succesiunii cinematice, sînt „trouvailles"-uri de care regizorul trebuie felicitat. Altfel, coloristic, nivelul e cam mediocru. Nici un cadraj n-a fost pictural. Totul era însă scenic, la nivelul scenariilor televizate. Film propriu-zis n-am avut decît în episodul amintit, cu un Iurie Darie nevrosimil de exact ca reacții simpliste, și în scenele de culoarul trenului (dialogul mut al lui Birlic cu o „turnură" feminină proeminentă, ce-i bara trecerea spre compartiment). Ritmul, lînced adeseori, a fost înviorat prin secvențe încrucișate ca la cadril, din mai multe „Momente" — singurul efect al împletirii lor, căci unitatea întregului n-a reieșit.

*

Vreau să încerc a răspunde dacă Paul Călinescu este anterior sau ulterior, ca situare stilistică, menținîndu-mă numai la imagine. Regizorul, ca și operatorul Ștefan Horvath, au pedalat pe „ambianță". Casele, curțile, străzile, piețele, parcul, fațadele vilelor, gările, interioarele, sordide la început, fals-artistice și luxoase cu ostentație de proaspeți îmbogățiți la urmă. Inventarierea cîmpului vizual de mică urbe provincială e excelentă. Anatomic, ecranul aduce ambianțele necesare jocului (care merita acordat mai bine uneori) al unor actori aflați parcă prea în actualitatea vie a mitocăniei, ca să-i credem ca fiind de acum 40 de ani! Din punctul de vedere al „climatului cultural și moral", documentarul e excelent.

Paul Călinescu voia însă mai mult: caracterizări de oameni. Asta, actorul singur a rezolvat-o prin mijloacele lui: imaginea nu l-a secondat decît arareori. Filmul are tehnica cadrajelor și luminii din 1935, în cel mai bun caz. Precizia fotogramelor, mediocră, e prozaică. Jean Georgescu n-a făcut mai multă pictură, pentru că a vrut doar: *teatru:* gest, mimică, balet. Paul Călinescu nu face pictură nici cît e implicată în teatru, pentru că vrea să nu metaforizeze de fel. Exterioarele lui, ca și interioarele, sînt de reportaj. Arheologia Cîmpulungului e la suprafața solului de azi, săpăturile n-au fost necesare. Ca într-un Pompei ori Herculanum neîngropate de nici o lavă, regizorul a găsit acolo păstrate, calitățile unui peisaj cadru ideal, și mentalitățile și moravurile acordate peisajului, de o sordiditate a mărunțimii sufletești inegalabilă în alt climat scenografic, decurg ca niște concluzii din premisele acestea. Dar oamenilor nu li s-a dat pas să se exprime și pictural. Metafora unică, de ordin imagistic — plastic, e Spirache, cu cuiele-n panglica pălăriei, fie cu porumbeii pe boruri. Altfel, documentar al geografiei fiziognomice — orografiei mai curînd, căci doar proeminențele figurii acestui mare clovn vorbesc—portretul lui Birlic nu e al lui Spirache mai mult decît al actorului. Se petrec și inexplicabile treceri din registrul grotesc al portretului, individualizat la început prin șarjă, al lui Dinu, la registrul grav patetic.

Publicul rîde, pentru că-și recunoaște comicul favorit, nu pentru că pricepe situațiile. Filmul, ratat ca film, trăiește ca spectacol totuși, cu oricîte defecte de ritm, lungimi și anticinematografisme în imagine (de tipul întîlnirii Sarmisegetuzei cu proxeneta, în cerdacul unui decor de Ateneu popular, chiar dacă reportajul folosește o casă reală din urbea bulevardului Pardon și a parcului Mersi).

Relația dintre personaje se decide întotdeauna motrice și verbal; vizual, prin mijloace optice, ele nu sînt puse în antiteză ori unificate niciodată. Regimul luministic e întîmplător, și cred că platoul de filmare își are rutina lui, care l-a ajutat pe regizor, cum ajută greierii avocaților tineri, dîndu-le „cazuri" care au fost rezolvate în trecut, drept modele.

prezența „moftangiilor" asigurînd utilitatea socială a filmului. De aceea, rolurile din „momentele" scenarizate, vin ca o mănușă unor actori care, jucîndu-și rolul distribuit, ne joacă în fond pe noi *înșine;* mitocanul romîn și moftangiul sau moftangioaicele „cu diplomația lor", surprinși de Caragiale în viață și stenografiați, sînt foare recognoscibili în mitocanii, moftangiii sau moftangioaicele twistului de azi (sau de ieri, poate: nu sînt la curent cu moda, și, de săptămîna trecută, poate că twistul a și ieșit din uz).

Dacă Mircea Crișan sau Lucian pot fi niște excelenți Mache și Lache, și Iurie Darie poate să se regăsească atît de bine pe el însuși în rolul bețivanului „care nu mai are nici un haz" după ce revelează birtului întreg că „nu-i așa prost" să-și lase nevasta cu un șef care nu i-ar fi frumoasei femei și frate, explicația să fie, mă întrebam privind excelenta lor creație, doar efortul de a se integra, actoricește? Sînt aici „roluri de compoziție"? Înțeleg că-mi depășesc o dată mai mult mandatul. Mi se cere să scriu despre imagine, doar ca să relev picturalitatea fotogramelor unui film, și nu despre imaginea artistică în sine, despre această secțiune transversală în trunchiul vieții, care-i arată și țesătura intimă, și funcția, și durata?... N-aș accepta numai atîta.

Efortul de a-l *plasa*, deci pe Caragiale, în epocă, e doar de ordinul scenografiei și costumului. „Nu face, mă-nțelegi, pentru ca"..., chiar dacă nu mai e vorbire de azi, are echivalente încă și mai gogonate în jargonul trivialității unor contemporani, moftangii cu o chibernetică la fel de lesne demontabilă, în „programul și informațiile" care sînt vîrîte în mașinăria comportamentului lor, neajuns încă la gradul de „ținută" la care ori strict *monendo*, didactic, fără delectare, ori prevalent *delectando*, fără dorința de a admonesta. Un umor fără intenții melioriste este un umor sceptic. „Mofturile" lui Jean Georgescu au filozofia implicită a *tezei principale* din conferința de la S.P.M.D.R. „Ce este arta?" — („Doar n-oți vrea să iau în serios sarcina de a vă ține predici!") În legătură cu fiecare din episoade e de spus că tot aparatajul funcționează bine și, că, luate drept scenete de program pentru televizor, atît *Bubico* cît și *Diplomație* sau *Situație* și celelalte, trăiesc viața pe care le-a dat-o Caragiale, lui însuși predate pe tavă de o viață care nu le-a renegat nici azi total: moftul romîn în plin. Imaginea, ce să facă și ea? Într-un dialog în care doi băutori de bere vorbesc 20 de minute la o masă, grosplanul e de rigoare. Burduhănoșii tabietlii, care nu pleacă pînă nu-și consumă tainul de bere și de flecăreală, mișcă prea puțin. Vorbesc.

Dialogului din text îi răspunde deci nevoia imaginii de a consemna fizionomii: mimica cere grosplanuri. Se mai introduc în planul 2 pietoni, afișe, vînzători ambulanți în pitorești apariții de stampă turistică de epocă: resortul „culoare locală". Drama, dacă e, stă în tremuratul mușchilor buhăiți ai intrigantului cu cuadruplă bărbie, în încruntarea sprîncenelor ultragiatului, fierbînd să-l știe pe amicul calomniator: grosplană.

Charlie Chaplin spunea că, pentru comedie, cadrajul ideal este cel al scenei de teatru: pantomimul exprimă prin tot corpul ce are de spus. Nici unul din actorii mofturilor însă, cu excepția lui Vasiliu-Birlic, nu e un pantomim. Dintre femei, una singură merita cadrajul de „plein-pied": Ileana Iordache, care te convinge „cu diplomația ei" netrucată, firească, de la mișcarea borurilor pălăriei, trecînd prin sprîncene, ochi și colțul

Relația dintre mamă și copil, sau tată și copil, se rezolvă prin succesiunea de cadraje plonjante asupra leagănului, cu gros-planul țîncului surîzînd sau urlînd, și cea de cadraje frontale, ca acela arătînd pe locotenentul cavalerist țopăind pe lîngă căruciorul din care urletele-i acompaniază cîntecul de chef (singurul pe care-l știe ca melodie și cu care vrea să-și cucerească fiul sugaci).

Nicăieri, în interioarele acestea, nu joacă rol natura moartă. Chiar scena schimbării capacelor de urnă, pe masa politicianului șperțar, sau a tăierii bancnotelor, nu cunoaște o rezolvare naturmortistă.

S-ar părea că Horvath sau Călinescu refuză să apropie aparatul de obiect mai mult decît la 2—3 metri distanță. Tehnica scoaterii obiectului din ansamblu, expresivă, cu încercate ștate, nu le e pe plac și n-o folosesc. Montajul merge pe principiul consecvență: același unghi de vedere minute întregi: de ce să obosim privitorul răsucindu-l în jurul unui actor, care tot e vizibil, oricum?

Cîteva bune cinematografice momente, ca substituirea capetelor protagoniștilor, în cărțile de joc ale soacrei, sau ca... (dar al doilea nu există), deși ar fi trebuit să fie, ar fi dat ritmică și substanță cinematică fotografiei, de o corectitudine lăudabilă, care nu rămîne corijentă, dar nici nu strălucește prin ceva.

Titanic-Vals a folosit ingenios genericul (pe sulurile de flașnetă) și distribuția, prin caricaturile lui Silvan, scoase de papagal cu ciocul. E un merit. De ce să i-l tăcem, cînd e printre cele puține?

P.S. Ca să nu mai avem, noi, vizualii, tentația de a ne ocupa și de acustică, aș propune o paralelă cu a imaginii, „cronică a benzii sonore".





FILME ROMÎNEȘTI PE ECRANE

CARTIERUL VESELIEI

o producție a studioului cinematografic „București". Scenariul: Ioan Grigorescu și Manole Marcus. Regia: Sandu Întorsureanu. Muzica: George Grigoriu. Decoruri: Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu. Cu: Maria Clara Sebök, Adrian Moraru, Tanți Cocea, Toma Caragiu, Viorica Farkas, Ilarion Ciobanu, Olga Tudorache, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Gheorghe Pătru, Gheorghe Nuțescu, Matei Alexandru, Jean Lorin Florescu, V. Ronea.

GAUDEAMUS IGITUR

o producție a studioului cinematografic „București" Scenariul: Vasile Rebreanu, Mircea Zaciu. Regia: Gheorghe Vitanidis. Imaginea: Nicolae Girardi. Muzica: H. Mălineanu. Decoruri: Marcel Bogos. Cu: Șerban Cantacuzino, Sebastian Papaiani, Ileana Dunăreanu, Irina Gărdescu, Dem. Rădulescu, Ilie Petre, Ștefan Iordache, Dan Ionescu, Ligia Moga.

PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR

o producție a studioului cinematografic „București", după romanul lui Liviu Rebreanu. Scenariul: Titus Popovici. Regia: Liviu Ciulei. Imaginea: Ovidiu Gologan. Muzica: Theodor Grigoriu. Decoruri: Giulio Tincu. Costume: Ovidiu Bubulac. Cu: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciubotărașu, György Kovacs, Ana Széles, Gina Patrichi, Andrei Csiky, Emeric Schäffer, Costache Antoniu, Emil Botta, Laszló Kiss, Nicolae Tomazoglu, Constantin Brezeanu, Ion Caramitru, George Aurelian.

MERII SĂLBATICI

o producție a studioului cinematografic „București". Scenariul: Vasile Rebreanu. Regia: Alecu Croitoru. Imaginea: Octavian Basti. Muzica: Liviu Glodeanu. Decoruri: Elena Forțu. Cu: Dana Comnea, Ștefan Ciubotărașu, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț, Toma Dimitriu, Ileana Stana Ionescu, Draga Olteanu, Gheorghe Radu.





■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Eugen Mandric ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

Lq 26

cinema

nr. 4 (28)

revistă lunară de cultură cinematografică

